NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892964 9

MICROFILMED

CÆCILIA,

eine

Zeitschrift

für die musikalische Welt

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

Redigirt von

S. W. DEHN in Berlin.

26

Sechsundzwanzigster Band.

Enthaltend die Hefte 101, 102, 103 u. 104.

ASTOR LIBRARY NEW-YORK

MAINZ, BRÜSSEL und ANTWERPEN,
im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. SCHOTT's SÖHNEN.

1847.

Inhalt

des

Sechsundzwanzigsten Bandes der Cäcilia.

Heft 101.

Seite

Beiträge zur Geschichte der Claviersonate (Fortsetzung.) 1

Ueber Gehörbildung 29

Dr. Christian Heinrich Rinck. (Nekrolog.) 57

Recensionen und Anzeigen:

25 Études pour le Piano, dédiées à J. B. Cramer par H. Bertini jeune 62

Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à Son Excellence Monsieur le Baron de Stutterheim etc. par L. v. Beethoven 63

Liederbuch des Wiener Männergesang-Vereins. Chöre und Quartette für Männerstimmen. I. Jahrg. 3. Heft. Darin der Chor: „Um Mitternacht“ etc. Gedicht von Fried Ruckert, Composition von Gottfr. Preyer, Hofkapellmeister etc. in Wien 64

Drei Gesänge für Männerchöre, componirt etc. von C. L. Drobisch 64

Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen von Conradin Kreutzer. Neue Aufl. in Partitur und Stimmen. V. bis IX. Heft 64

Clavierschule für Kinder. Von Adolph Lecarpentier, Prof. am Conservatorium in Paris 66

Intelligenz-Blatt.

Heft 102.

Seite
Beiträge zur Geschichte der Claviersonate (Schluss.) 73
Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaasses, namentlich bei Beethoven'schen Werken 84
Die Musik im Mittelalter, allegorische Darstellung in einer Miniatur aus dem XIII. Jahrhundert . . 90
Vom Unterschiede tautacher Auffassung zu der französischen und italienischen Auffassungs-Weise des Gesang-Vortrages 107
Recensionen und Anzeigen:
Der praktische Organist, neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hilfsbuch etc. von J. G. Herzog, Organist. I. u. II. Band 119
A sa Majesté la Reine Marie Christine, Seguidille pour le Piano composée par Emile Prudent 154
Fünf Gedichte von Fr. Rückert, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt etc von H. Esser 124
Meeres-Stille und glückliche Fahrt. Gedicht von Göthe, für vierstimmigen Männerchor mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung componirt etc. von Carl Ludw. Fischer 125
Nachträgliches zu Bd. XXIII, Heft 91 der „Cäcilia" . 126
Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst . 128
Mit Intelligenz-Blatt und einer Zeichnung.

Heft 103.

Die sogenannte vollkommen gleichschwebende Temperatur, ohne Logarithmen, graphisch, technisch und praktisch ausgeführt 137
Die neue Orgel der St. Nicolai-Kirche in Berlin . . 143
Recensionen und Anzeigen.
Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im XVI. Jahrhundert 150

Seite

N. A. Janssen's wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges, übersetzt und bearbeitet von J. C. B. Smeddinck, Kaplan in Bilk 167

Quartett für Piano, Violin, Viola und Violancello, gekrönt mit dem von dem Musik-Verein in Mannheim ausgesetzten Preise, componirt und Herrn und Madame *Le Mire* hochachtungsvoll zugeeignet von Vincenz Lachner . 170

Zur Geschichte des Schicksals einer neuen und einer alten Oper 181

Revue neu erschienener Musikalien für Piano . . . 189

Anzeige einer Beförderung 195

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst. 196

Tontheilung des Griffbrettes, Beilage zu Seite 140.

Intelligenz-Blatt.

Heft 104.

Joh. Seb. Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe von F. C. Kriepenkerl und F. Boitsch 201

Choralmelodieenbuch für Schulen und Kirchen evangelischen Bekenntnisses. Mit unterlegten Textversen und berichtigten Lesarten, herausgegeben von Ludwig Erk 214

Die Kunst des Gesanges von Garcia. Zweiter Theil 225

Recensionen und Anzeigen:

Grande Sonate pour le Piano composée et dédiée à Monsieur le chevalier G. Meyerbeer par Maurice Levy . 242

Six Poèmes pour le Piano composés et dédiés à Monsieur le Docteur F. Liszt par Joachim Raff 251

Die 25jährige Amtsjubelfeier des Hrn. Hofkapellmeisters Dr. L. Spohr zu Kassel am 20. Januar 1847 . . . 255

Fünftes Liederfest des Thüringer Sängerbundes . . . 260

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst . 261

Intelligenz-Blatt. Musikalische Beilage zu Seite 214.

Beiträge zur Geschichte der Claviersonate

von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. P. Emanuel Bach.

Von

Immanuel Faisst.

(Fortsetzung.)

Nun endlich gelangen wir zu der letzten Reihe von Erscheinungen, welche in den Bereich unserer Untersuchung fällt, zu den Werken derjenigen Zeit, in welcher die Sonate eine regelmässige und ihrem Begriff entsprechende Gestaltung gewonnen hat, wenn auch diese Gestaltung noch nicht auf der Stufe der Ausbildung steht, welche die Sonate seit neuerer Zeit einnimmt. Wir rechnen diese Zeit etwa von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an und nehmen in den Kreis unserer Betrachtung alle Werke auf, welche uns von da an bis zum Tode Emanuel Bach's (1788) vorgekommen sind, mit Ausnahme der Schöpfungen Joseph Haydn's und seiner Nachfolger, welche wir, wenn sie gleich zum Theil noch in diese Zeit fallen, ausschliessen wollten, weil sich dieselben doch in spätere Jahre und in eine neue Epoche der Instrumentalmusik hinein erstrecken, daher auch zur jetzigen Zeit weit mehr gekannt sind, als die Producte jener früheren Periode. Es mag übrigens sogleich bemerkt werden, dass auch diese Werke, welche wir jetzt in einer Reihe zusammenfassen werden, durchaus nicht alle auf einer und derselben Höhe der Entwicklung stehen, dass vielmehr auch unter ihnen verschiedene Grade und Abstufungen hervortreten. Da jedoch das Gemeinsame, was dieselben unter sich haben, überwiegend ist, so hielt es der Verf. zu besserer Uebersicht und zur Vermeidung von Wiederholungen

für zweckmässiger, dieselben sämmtlich einer gleichzeitigen Betrachtung zu unterwerfen, ohne darum die Unterschiede, die unter denselben stattfinden, unberücksichtigt zu lassen. Es folgt daher zunächst eine Uebersicht aller Sonatenwerke, welche uns aus der bezeichneten Zeit für unsere Untersuchung vorliegen, wobei wir uns bemüht haben, dieselben so viel wie möglich in ungefähre chronologische Ordnung zu bringen, theils nach dem Alter der betreffenden Componisten, über das sich freilich in mehreren Fällen nichts Bestimmtes auffinden liess, theils nach den noch seltneren Notizen über die Zeit der Abfassung.

Wagenseil, Georg Christoph, 1 Sonate (in Haffner's *oeuvres mêlées* *) *partie* II, *nro* 5).

— 1 Sonate, in *Es dur*. (Manuscript.)

Hardt, Joh. Daniel, 1 Sonate (ebendas. *p.* VII, *nro* 1).

Hasse, 2 Sonaten in *Es-* und *B-dur* (Manuscript; die eine mit der Jahreszahl 1754, wahrscheinlich bloss als Bezeichnung für das Manuscript, nicht für die Composition, welche aber demnach jedenfalls nicht später fällt).

---

*) Diese *oeuvres mêlées*, bei Haffner in Würzburg herausgekommen, sind ein ungemein bedeutendes Sammelwerk aus dieser Zeit. Sie enthalten in 12 *parties*, deren jede den Titel führt: „*oeuvres meleés contenant 6 sonates pour le clavessin d'autant de plus celebres compositeurs etc.*," 67 Sonaten von 39 verschiedenen Componisten und 5 Sonaten (im ersten Theile) ohne Namensangabe. Ob der Verleger in diesem Werke bloss Sonaten, die früher schon erschienen, gesammelt hat, oder ob die Componisten die gegebenen Werke ausdrücklich für diese Sammlung bestimmt haben, will Verf. nicht entscheiden; doch ist ihm das Letztere wahrscheinlicher. Aus mehreren darin enthaltenen Angaben des Wohnorts und des Amtes der Componisten ist zu erweisen, dass die Sammlung in den Jahren um 1760 herauskam und im Jahr 1767 beendigt war; damit stimmt eine, wie es scheint, aus sicherer Quelle stammende Notiz Polchau's überein, welche die Herausgabe zwischen 1755 und 1765 setzt.

Galuppi, 2 Sonaten in *B*- und *Es*-*dur* (Manuscript; die eine ebenfalls auf die so eben angegebene Weise mit 1754 bezeichnet).

Tischer, Joh. Nic., 1 Sonate. (*oeuvres mêlées* VII, 6).

Scheibe, Joh. Adolph, 2 Sonaten. (*ib.* III, 6. IV, 5.)

Schaffrath, Christoph, „*6 sonates pour le clavecin.* Op. 2.“ Nürnberg, Haffner.

— 1 Sonate. (*oeuvres mêlées* VII, 5.)

Bach, Wilh. Friedemann, „*sei sonate per il cembalo, nro* 1, in *D*-*dur*. (Herausgegeben von Dresden aus 16. März 1745; die übrigen 5 Sonaten sind nicht erschienen, weil es das Publikum an Unterstützung fehlen liess; unser Exemplar ist Manuscript.)

— „*sonate pour le clavecin,*“ in *Es*-*dur* („im Verlag zu haben bey dem Autor in Halle, bei dessen Herrn Vater in Leipzig, und dessen Bruder in Berlin;“ das Vorwort ist datirt von Halle, 8. Jnn. 1760, und doch starb Friedemann's Vater schon 1750! Die Zahl 1760 scheint also falsch zu sein).

— 2 Sonaten, in *D*-*dur* und *G*-*dur* (autographe Manuscripte des Componisten).

— 3 Sonaten, in *F*-, *A*- und *B*-*dur* (Manuscripte).

Nichelmann, Christoph, *6 brevi sonata da cembalo all' uso .... massime delle dame.* Op. 2.“ (Nürnberg, Balthasar Schmid; muss zwischen 1745 und 1756 erschienen sein).

Schale, Christian Friedrich, *sei brevi sonate per cembalo.*“ (Nürnberg, Balth. Schmid's Wittwe.) Dasselbe, *parte secunda* (*ibid.* Jahreszahl des Besitzers: 1757). Dasselbe, *parte tertia.* (Im Ganzen drei Hefte mit 18 Sonaten; nach dem Obigen später als Nichelmann's Sonaten, doch nicht nach 1757.)

Benda, Georg. 1 Sonate in *A*-*dur*. (Autograph; von dem Componisten „Solo“ überschrieben.)

— „*sei sonate per il cembalo solo.*“ (Berlin, Winter. 1757.)

— 1 Sonate. (*oeuv. mel.* VI, 2.)

Hertel, Joh. Wilh., „*sei sonate per cembalo.*“ Op. 1.

(Nürnberg, Haffner; ist nicht vor 1757 erschienen, wahrscheinlich in eben diesem Jahre, oder höchstens etwas später.)

Hertel, Joh. Wilh., 1 Sonate. (*oeuv. mel.* III, 3.)

Altnicol, 1 Sonate in *C-dur*. (Autograph.)

Rolle, Joh. Heinr., 1 Sonate in *Es-moll*. (Autograph; „Solo" genannt.)

Kirnberger, Joh. Phil., 1 Sonate in *D-dur*. (Autograph.)

Bach, Carl Philipp Emanuel, 7 Sonaten. (*oeuv. mel.*) I, 3. (nach handschriftl. Notiz comp. in Berlin 1749.) III, 1. (Berlin, 1744.) IV, 2. (ebenso.) V, 2. (Berlin, 1757.) IX, 1. Zerbst, 1758.) XI, 1. (ebenso.) XII, 1. (Berlin, 1757.)

— 6 Sonaten als Probestücke zum „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen." (Erste Auflage, Berlin 1753. Zweite Auflage, Berlin 1759 und Leipzig 1780. Dritte Auflage, Leipzig 1787.)

— „6 Sonaten für's Clavier mit veränderten Reprisen." (Berlin, Winter. 1760; Vorrede und Dedication vom Juli und September 1759.)

— „Fortsetzung von 6 Sonaten für's Clavier." (Berlin, Winter. 1761.)

— „Zweite Fortsetzung von 6 Sonaten für's Clavier." (Ebendas. 1763.)

— „Clavierstücke verschiedener Art." (Ebend. 1765; enthält 1 Sonate.)

— „6 leichte Claviersonaten." (Leipzig, Breitkopf und Sohn. 1766.)

— „Claviersonaten für Kenner und Liebhaber. Erste Sammlung." (Leipzig, im Verlage des Autors. 1779.)

— „Claviersonaten nebst einigen Rondo's für's Fortepiano für Kenner und Liebhaber. Zweite Sammlung." (Ebendaselbst. 1780; enthält 3 Sonaten.)

— Dasselbe. Dritte Sammlung. (Ebendas. 1781; enthält 3 Sonaten.)

— „Claviersonaten und freie Fantasieen nebst einigen Rondo's für's Fortepiano für Kenner und Liebhaber."

Vierte Sammlung.“ (Ebendaselbst, 1783; enthält 2 Sonaten.)

Bach, Carl Philipp Emanuel, *„una Sonata per il cembalo solo.“* (Leipzig und Dresden, Breitkopf. 1785.)

Walther, Joh. Christoph, 1 Sonate.. (*oe. mel.* II, 6.)

Eberlin, Joh. Ernst, 2 Sonaten. (*oe. mel.* IV, 3. VI, 3.)

Houpfeld, Bernhard, 2 Sonaten. (*oe. mel.* II, 3. III, 4.)

Mozart, Leopold, 3 Sonaten. (*oe. mel.* V, 4. VI, 5. IX, 4.)

Adlgasser, Cajetan Anton, 2 Sonaten. (*ib.* V, 1. VIII, 1.)

Kunzen, Adolph Carl, 1 Sonate. (*ib.* VII, 2.)

Schobert *), 1 Sonate. (*ib.* XII, 5.)

Bach, Joh. Ernst (Sohn des Johann Bernhard Bach, grossherzogl. Kapellmeister zu Weimar und Eisenach, † gegen 1781), 2 Sonaten. (*ib.* V, 3. VI, 1.)

Kleinknecht, Jac. Friedr., 1 Sonate. (*ib.* II, 4.)

Palschau, Joh. Gottfr. **), 2 Sonaten. (*ib.* VI, 6, VII, 4.)

---

*) Der Vorname von Schobert fehlt. Er ist übrigens ein bekannter Clavierspieler und Componist, ursprünglich Schubart genannt, aber nicht zu verwechseln mit dem etwas jüngeren, zugleich als Dichter bekannten Daniel Schubart.

**) Ueber die Lebenszeit der hier genannten Componisten, von Palschau bis Zach, lassen sich nirgends ganz bestimmte Angaben auffinden. Palschau, Johnson, Krebs und Seyfert scheinen um 1720 geboren zu sein; Palschau starb im ersten Decennium unseres Jahrhunderts, Johnson im achten Decennium des vorigen, Krebs im Jahr 1803, Seyfert 1772, Binder 1789, Kehl nach 1780, Weber vermuthlich um 1764, Zach im Jahr 1773. Von den Uebrigen wissen wir chronologisch bloss, dass sie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebten. Mehrere derselben sind sogar in keinem Lexikon, wenigstens weder bei Gerber, noch bei Fétis, noch im Universallexikon der Tonkunst nur erwähnt; wir geben daher über sie Notizen, die aus den *oeuvres mêlées* entnommen sind und von späteren Lexikographen benützt werden mögen. Appel war (zur Zeit, da die *oeuvres mêlées* herauskamen) Organist und Stadtmusikus in Rendsburg, Hengsberger von Engelsberg (wir wissen nicht, ob dieser Beisatz zum Namen gehört oder bloss den Geburtsort bezeichnet) lebte in Wien, le Roi war Kapell-

Johnson, Heinr. Phil., 1 Sonate. (*ib.* III, 5.)
Krebs, Joh. Gottfr., 1 Sonate. (*ib.* XII, 4.)
Seyfert, Joh. Gottfr., 1 Sonate. (*ib.* V, 5.)
Appel, Georg Albert, 2 Sonaten. (*ib.* II, 1. IV, 1.)
Binder, Christlieb Sigismund, 2 Sonaten. (*ib.* VIII, 2. X, 1.)
Hengsberger, Franz Ferd. — von Engelsberg, 1 Sonate. (*ib.* VIII, 3.)
Kehl, Joh. Balth., 4 Sonaten. (*ib.* IX, 3. X, 3. XI, 3. XII, 3.)
Mann, Joh. Christoph, 1 Sonate. (ib. XI, 4.)
le Roi, Philipp, 2 Sonaten. (*ib.* VIII, 5. X, 4.)
Spitz, Erich Felix, 1 Sonate. (ib. VIII, 6.)
Stadler, Franz Anton, 1 Sonate. (*ib.* IX, 5.)
Timer, Jos. Ferd., 3 Sonaten. (*ib.* X, 5. XI, 5. XII, 6.)
Umstatt, Joseph, 1 Sonate. (*ib.* IV, 6.)
Weber, Constantin Jos., 1 Sonate. (*ib.* X, 6.)
Zach, Joh., 1 Sonate. (*ib.* V, 6.)
Lang, Joh. Georg, 4 Sonaten. (*ib.* IV, 4. VI, 4. VII, 3. VIII, 4.)
Zachariae, Justin Friedr. Wilh., 1 Sonate. (*ib.* XI, 6.)
Daube, Joh. Friedr., 1 Sonate. (*ib.* XI, 2.)
Müthel, Joh. Gottfr., *„3 sonates et 2 Ariosi avec 12 variations pour le clavessin.“* (Nürnberg, Haffner; nicht vor 1753 erschienen, wahrscheinlich gerade um diese Zeit.)
— 3 Sonaten, in *B-*, *C-* und *Es-dur*. (Autograph, die erste in zwei Exemplaren.
Fischer, Paul (Abt), 2 Sonaten. (*oe. mel.* II, 2. III, 2.)
Goldberg, 1 Sonate, in *D dur*). (Manuscript.)
Müller (ohne nähere Bezeichnung), 1 Sonate, in *C-moll*. (Manuscript.)
Wenkel, Joh. Friedr. Wilh., 1 Sonate. (*oe. mel.* IX, 6.)

---

meister des Bischofs von Tourney, Stadler Hof- und Kammerorganist in München, Spitz wird *„dilettante di cembalo“* in Petersburg genannt. Die beiden Erstgenannten sind als Sonatencomponisten nicht unbedeutend.

Buttstett, Franz Vollrath, 3 Sonaten (*ib.* IX, 2. X, 2. XII, 2.)

Fleischer, Friedr. Gottlob, „Sammlung einiger Sonaten, Menuetten und Polonoisen etc. für das Clavier.“ (Zweite verm. Aufl. Braunschweig, 1769; enthält 4 Sonaten.

— „Clavierübung, bestehend in einer nach heutigen galanten Gusto wohlausgearbeiteten Sonats.“

Bach, Johann Christian (der Mailänder oder Londoner genannt), „*six sonates pour le clavecin ou pianoforte.*“ Op. 17. (Berlin, Hummel; in London componirt, also zwischen 1759 und 1781, wahrscheinlich ziemlich spät.)

Wolf, Ernst Wilh., „*sei sonate per il clavicembalo solo.*“ (Leipzig, Breitkopf und Sohn. 1774.)

Grotthuss, D. E *), 1 Sonate in *D-moll.* (Manuscript; comp. 1777.)

Bach, Johann Christoph Friedrich (der Buckeburger genannt), „6 leichte Sonaten für's Clavier oder Pianoforte.“ (Leipzig, Buchh. der Gelehrten. 1785.)

Man sieht schon aus dieser Uebersicht, wie fleissig das Feld der Sonate in dem fraglichen Zeitraum, der etwa 30 – 40 Jahre umfasst, bebaut wurde. Wir haben von 55 Componisten 203 Sonaten, die 5 anonymen in den *oeuvres mêlées* mitgerechnet, im Ganzen 208, darunter von Emanuel Bach allein 53. Und doch müssen wir annehmen, dass, abgesehen von denjenigen Sonaten, welche wir absichtlich ausgeschlossen haben, in jener Zeit noch viele erschienen sind, welche wir nicht kennen gelernt haben. Doch lässt sich in Bezug auf letztern Punkt nicht denken, dass diese unserer Untersuchung einen wesentlichen Verlust bringe, da in den Werken, die uns vorliegen, so viele

*) Dietrich Ewald, Freiherr von Grotthuss war Rittergutsbesitzer zu Gieddutz in Curland, ein persönlicher Freund Emanuel Bach's und Hillers, † 1786. Das Manuscript der Sonate ist von Forkel's Hand.

Componisten, und gerade die bedeutendsten durch eine hinreichende Zahl von Schöpfungen vertreten sind. Ob nun in dieser Menge von Sonaten auch für die Ausbildung dieser Kunstform etwas Erhebliches geleistet worden sei, soll uns die folgende Untersuchung derselben lehren.

Es ist oben bereits darauf hingedeutet worden, dass die jetzt vor uns liegende Zeit zunächst die Aufgabe hatte, nachdem Scarlatti für den einzelnen Satz die wahre Form, wenigstens das Hauptsächlichste derselben gefunden, nun mit Benutzung hievon der Sonate als Ganzem von mehreren Sätzen eine regelmässige und ihrem Zweck entsprechende Gestalt zu geben. Damit ist ausgesprochen, dass die vorliegenden Sonaten regelmässig aus mehreren Sätzen bestehen. Je mehr aber diess Regel ist, desto weniger dürfen wir ausser Acht lassen, dass auch jetzt noch dann und wann Tonstücken, welche aus *einem* Satze bestehen, der Name Sonate beigelegt wird, und zwar von eben denselben Componisten, die sonst viel häufiger Sonaten in mehreren Sätzen schreiben; wir müssen aber diese von dem Gewöhnlichen abweichenden Erscheinungen nicht etwa als eine besondere, ausserhalb des Bereichs unserer Untersuchung fallende Gattung, sondern vielmehr als Ausnahmen innerhalb der Gattung der eigentlichen Sonate ansehen. Wir finden diese Ausnahmen einmal bei Wagenseil (in der geschriebenen Sonate), einmal bei Emanuel Bach (Sonaten vom Jahr 1760, *nro* 6), und einmal bei Müthel (die autographe Sonate in *C-dur*. Die Sätze von Wagenseil und Müthel haben beide Sonatenform, jener ein *Allegro* in sehr geringer Ausdehnung, dieser ein ziemlich weit ausgeführtes *Moderato;* der von Bach ist ein *Allegro moderato* in Rondoform. Diese Formen selbst, wie sie sich hier und in den übrigen Sonaten dieser Zeit gestaltet haben, werden wir später kennen lernen. Für jetzt genügt es uns, zu wissen, dass auch damals noch, wiewohl verhältnissmässig äusserst selten und nur ausnahmsweise, einzeln stehenden Sätzen der Name Sonate gegeben wurde.

Was nun die Zusammenstellung mehrerer Sätze zu dem

Ganzen einer Sonate betrifft, so finden wir diese noch in sehr mannigfaltiger, nach Zahl und Art der Sätze verschiedener Weise, bei weitem noch nicht mit der Regelmässigkeit, die in neuerer Zeit herrschend geworden ist, ohne darum bindend zu sein. Wir werden diese aber nicht als eine grössere Freiheit, also als einen Vorzug jener Zeit ansehen, sondern vielmehr als eine Unentschiedenheit, als ein Suchen nach der angemessensten Gestaltung. Es zeigt sich uns aber auch zugleich, dass dieses Suchen kein erfolgloses blieb, dass man vielmehr zu einem Resultat gelangte und dieses, während es früher vielleicht bloss das Besitzthum Einzelner war, später wenigstens als das eigentlich Regelmässige fast allgemein mit Consequenz festhielt. Wir meinen hiermit die Zusammenstellung dreier Sätze, und zwar zunächst in der Folge, wie sie noch jetzt bei Sonaten, die aus drei Sätzen bestehen, die gewöhnlichste ist. Zuerst ein Satz von schneller oder wenigstens ziemlich schneller Bewegung, etwa *Allegro* oder *Allegretto*, oder auch *Moderato*, dann ein langsamer Satz, *Andante*, *Adagio* u. dgl., endlich wieder ein Satz von schneller Bewegung, meistens von einer noch schnellern als der erste, *Presto* u. dgl., zuweilen auch von einer weniger schnellen. So finden wir es in dem bei weitem grössten Theile unserer Sonaten. Schon Hasse (Sonate in *Es*), Scheibe (beide Sonaten), Schaffrath (alle mit Ausnahme der sechsten in Op. 2.) haben diese Zusammenstellung, bei Friedemann Bach, Nichelmann, Schale, Benda, Hertel, Emanuel Bach und den meisten Uebrigen erscheint sie als die regelmässige, von der nur selten Ausnahmen gemacht werden *). Das *Finale* tritt hierbei nicht selten auch in der besondern Form des *Menuetts* oder doch mit der Bezeichnung *„tempo di Minuetto“* auf, z. B. bei Adl-

*) Wir werden bei den andern Arten von Zusammenstellung die Werke, in welchen sie vorkommen, jedesmal vollständig anführen, so dass sich hieraus ersehen lassen wird, welcher Classe jede einzelne Sonate angehört.

gasser (*oe. mel.* VIII, 1.), Leop. Mozart (IX, 4), Stadler, Schubert, Benda (6 Son., *nro* 5.), Kunzen, Eman Bach (Probestücke *nro* 1; Sonaten von 1760, *nro* 5) und Andern. Was das Verhältniss der Tonarten betrifft, in welchem diese drei Sätze zu einander stehen, so ist es noch ziemlich häufig, dass sie sämmtlich eine und dieselbe Tonart haben: so bei Hasse (Son. in *Es*), Scheibe (*oe. mel.* III, 6.), Fried. Bach (Son. in *F*), Hertel (*oe. mel.* III, 3. und 6 Son., *nro* 4), Joh. Ernst Bach (*oe. mel.* V, 3.), Johnson, Lang (IV, 4. VII, 3. VIII, 4.). In den meisten Fällen aber stehen blos der erste und der letzte Satz in einer und derselben Tonart, während der mittlere eine andere einnimmt. Diese ist fast immer eine nah verwandte. Ist die Haupttonart der Sonate eine Durtonart, so steht der zweite Satz am häufigsten entweder in der Molltonart der Tonika, oder in der Parallele, oder in der Unterdominante, einmal nur kommt die Oberdominante (Adlgasser, V, 1), einmal deren Parallele (Wolf, *nro* 1.), einmal die Molltonart der Oberdominante (Emanuel Bach, Son. von 1766, *nro* 1.), ebenso einmal die Molltonart der Unterdominante (Joh. Christoph Friedr. Bach, *nro* 3.), zweimal auch eine weiter entfernte Tonart, *H-dur* bei der Haupttonart *Es-dur* (Nichelmann, *nro* 5.), oder *Fis-moll* bei der Haupttonart *G-dur* (Eman. Bach, Son. von 1780, *nro* 1.), zur Anwendung. Ist die Haupttonart eine Molltonart, so wird als Tonart des zweiten Satzes am liebsten entweder die Parallele der Unterdominante oder (doch etwas seltener) die Parallele der Tonika, auch wohl die Durtonart der Tonika gewählt, einmal die Parallele der Oberdominante (Nichelmann, *nro* 6.), fernar einigemale wieder eine Molltonart, nämlich entweder die Haupttonart selbst (Johnson), oder die Oberdominante (Emanuel Bach, *oe. mel.* III, 1; Benda, 6 Son. *nro* 3; Grotthus), oder die Unterdominante (Emanuel Bach, Son. von 1765, und von 1781, *nro* 2.), endlich einmal auch eine sehr entfernte Tonart, *G-moll* bei der Haupttonart *H-moll* (Eman. Bach, Son. von 1779, *nro* 3.). Bemerkenswerth ist es, dass in

den Sonaten, deren erster Satz in einer Molltonart steht, auch der letzte Satz immer dieses Moll behauptet und nicht, wie es neuerdings häufig vorkommt, in Dur auftritt oder doch darin endigt. Um so mehr muss es aber andererseits befremden, dass Emanuel Bach in mehreren Sonaten die Einheit der Tonart ganz ausser Acht lässt, indem er auch dem letzten Satze eine Tonart gibt, welche von der des ersten ganz verschieden ist. Diess geschieht in sämmtlichen 6 Sonaten, welche dem Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, beigegeben sind. Offenbar ist diess aber daraus zu erklären, dass Bach in diesen 6 Sonaten zu instructivem Zwecke für die gebräuchlichsten Tonarten, nämlich für die Durtonarten *C, G, D, A, E,* und *F, B, Es, As,* sowie für die Molltonarten *A, E, H, Fis,* und *D, G, C, F, B,* je einen Satz liefern wollte. So schrieb er die erste Sonate in *C-dur, E-moll* und *G-dur,* die zweite in *D-moll, B-dur* und *G-moll,* die dritte in *A-dur, A-moll* und *E-dur,* die vierte in *H-moll, D-dur* und *Fis-moll,* die fünfte in *Es-dur, B-moll* und *F-dur,* die sechste in *F-moll, As-dur* und *C-moll.* Unklar ist es dagegen dem Verf. geblieben, welchen Sinn es hat, dass Bach in einer andern Sonata (Sammlung von 1783, *nro* 1), die überdiess sehr kurz ist, eben dasselbe thut und den ersten Satz in *G-dur,* den zweiten in *G-moll,* den dritten in *E-dur* schreibt.

Ausser der angeführten regelmässigen Zusammenstellung von drei Sätzen finden sich noch mehrere andere Arten, nach welchen die gleiche Anzahl gestellt ist. So zuerst eine Umstellung dreier Sätze von derselben Beschaffenheit, wie die obigen, in der Weise nämlich, dass mit dem langsamen Satze begonnen wird und auf diesen zwei schnelle folgen. So bei Galuppi (Son. in *Es*), Emanuel Bach (Son. von 1763, *nro* 3) Lang (*oe. mel.* VI, 4), Müller und Fischer (III, 2); bei dem Letztgenannten ist das *Finale* ein Menuett. Die Tonart bleibt hier immer in allen Sätzen dieselbe, in der letzten Bach'schen Sonata jedoch wird dieselbe in den zwei letzten Sätzen aus Moll

in Dur verändert, in der Fischer'schen wird wenigstens im Trio des Menuetts das Tongeschlecht gewechselt *). Ferner bestehen einige Sonaten aus zwei langsamen Sätzen, die sich aber im Charakter unterscheiden, und einem schnellen. Der schnelle Satz steht hiebei entweder in der Mitte (Galuppi, Son. in *B*), oder zu Anfang (Emanuel Bach, Son. von 1781, *nro* 3), oder am Schlusse (Emm. Bach, Son. 1779, *nro* 2). Im ersten Falle haben alle Sätze die gleiche Tonart, in den beiden letzten steht der Mittelsatz im andern Tongeschlecht derselben Tonika. Einen Gegensatz hiezu bilden einige Sonaten, in denen der langsame Satz durchaus fehlt und statt dessen ein dritter schneller Satz zugefügt ist, und zwar so, dass von diesen drei Sätzen immer der zweite oder der letzte ein Menuett ist (Ersteres bei le Roi, *oe. mel.* X, 4 und in allen 3 Sonaten von Timer; Letzteres in *nro* 2. und 3. der Fleischer'schen Sammlung). Die Haupttonart ist in diesen Fällen durch alle Sätze hindurch beibehalten, höchstens wechselt das Trio des Menuetts Tongeschlecht oder Tonart.

Zuweilen kommt es vor, dass in einer Sonate von drei Sätzen dem ersten eine Einleitung oder Introduction in langsamerem Tempo, aber in gleicher Tonart, vorausge-

*) Es mag nicht uninteressant sein, hier eine Vergleichung mit dem zu geben, was Joh. Adolph Scheibe in seinem »critischen Musicus,« Leipzig, bei Breitkopf, neue Aufl. 1745, im 74sten Stück zwar nicht über die Claviersonate selbst, aber über die Form der Sonaten für andere Instrumente lehrt. Er führt dort Seite 681 die hier oben erwähnte Zusammenstellung von drei Sätzen als die Form an, welche bei Solosonaten für ein Instrument, Geige, Querflöte, Hobue oder Bassun u. dgl., mit Begleitung eines Basses, die gewöhnliche sei. »Ein Solo,« heisst es, »fängt insgemein mit einem langsamen Satze an. ..... Hierauf folgt ein geschwinder Satz. ..... Den Schluss machet endlich ein geschwinder, oder auf Menuettenart eingerichteter Satz, oder auch selbst eine Menuet, die hernach verschiedenemale verändert wird.« Ueber die Construction der einzelnen Sätze gibt Scheibe nur ganz unbestimmte und allgemein gehaltene Lehren.

schickt wird, welche wir mit demselben zusammen als einen Satz zählen, weil sie weder modulatorisch abgeschlossen ist, noch einen befriedigend ausgesprochenen Inhalt hat (Eman. Bach, Son. von 1761, *nro* 2.; Binder, *oe. mel.* VIII, 2.). Häufiger dagegen ist es, dass die drei Sätze selbst nicht von einander getrennt sind, sondern einer der beiden ersten, meistens der zweite, oder auch beide gleicherweise zwar ihren selbstständigen und abgeschlossenen Inhalt haben, aber in der Modulation sich an den nächstfolgenden Satz anschliessen, in denselben überleiten. So bei Nichelmann (Son. 2., 5., 6), Wolf (Son. 2., 3), Joh. Christoph Friedr. Bach (Son. 1., 3.), besonders oft aber bei Emanuel Bach (Probestücke *nro* 4, Son. von 1760, *nro* 1., von 1761, *nro* 2., von 1763, *nro* 3., von 1766, *nro* 6., von 1779, *nro* 3., 4., von 1780, *nro* 1., von 1781, *nro* 1., 3.) Es ist übrigens natürlich, dass solche Sätze, die keinen modulatorischen Abschluss haben, besonders bei kleinerem Umfange, leicht auch für blosse Introductionen zum nächsten Satze gelten können, dass man also bisweilen im Zweifel sein kann, ob diese oder jene Sonate aus drei oder blos aus zwei Sätzen bestehe.

Wir sehen aber in mehreren Sonaten die Zahl der Sätze auch wirklich und entschieden auf zwei beschränkt. Am natürlichsten ist es hiebei, dass einer der beiden schnellen Sätze weggelassen wird, und blos ein langsamer und ein schneller aufeinander folgen, und zwar so, dass der langsame immer vorausteht. Diess finden wir bei Hasse (Sonate in *B*), Eman. Bach (Son. von 1780, *nro* 2.), Weber (*oe. mel.* X, 6.) und Fleischer (Sammlung, *nro* 1.). Häufiger ist es aber dennoch, dass der langsame Satz ganz wegfallt und zwei schnelle Sätze gegeben werden: so bei Benda (autogr. Son. in *A*), Emanuel Bach (Son. von 1780, *nro* 3.), Joh. Christian Bach (*nro* 3., 4., 5.); in welchem Falle der zweite Satz auch wieder ein Menuett sein kann, wie bei Rolle, Muthel (autographe Son. in *B*), Fleischer (Sammlung, *nro* 4.) und

Joh. Christian Bach (*nro* 1.). Auch bei dieser Zusammenstellung zweier schneller Sätze wird bisweilen einer oder der andere durch eine langsamere Introduction vorbereitet: so bei Rolle, der erste (an dessen Schluss sich auch die Introduction wiederholt), bei Eman. Bach (Son. von 1761, *nro* 3., und Son. von 1785.) der zweite. Eine unmittelbare Ueberleitung dagegen vom ersten Satz in den zweiten haben wir hier nirgends gefunden. Die Tonart ist bei allen diesen Sonaten in beiden Sätzen die gleiche; auch wo eine Introduction steht, hat diese die gleiche Tonart oder wenigstens (wie bei Bach, Son. von 1761, *nro* 3) die gleiche Tonika mit verändertem Tongeschlecht.

Wenn so manche Sonaten sich mit der Zahl ihrer Sätze unter dem Gewöhnlichen halten, so ist es andererseits ziemlich häufiger, dass die gewöhnliche Zahl überschritten wird. Unter den uns vorliegenden Sonaten sind 20, welche aus vier Sätzen bestehen. Wir erinnern uns, dass bei Sonaten von drei Sätzen dem ersten zuweilen eine Introduction vorangeschickt wurde. Wird diese Introduction zu einem selbständigen Satze erhoben, so entstehen vier Sätze. In dieser Weise enthält eine Sonate von Honpfeld (*oe. m.* II, 3.) ein Präludium, das sich durch verschiedene Tempi bewegt, hierauf ein *Allegro*, ein *Adagio* und endlich wieder ein *Allegro*. Die zwei ersten Sätze und der letzte stehen in der Haupttonart, der dritte in der Dominante. Hier ist also der neu hinzugekommene Satz zwar äusserlich selbstständig, dient aber doch nur zur Vorbereitung des nächsten. In den übrigen hierher gehörigen Sonaten stehen die vier Sätze einander an selbstständiger Bedeutung ganz gleich. Die eine Classe bilden solche, in welchen neben zwei schnellen Sätzen auch zwei langsame stehen, und zwar so, dass ein langsamer Satz den Anfang macht, auf diesen ein schneller, und dann wieder ein langsamer und ein schneller folgt. So in zwei anonymen Sonaten (*oe. m.* I, 1., 4.), ferner bei Hardt und bei Palschau (*oe. m.* VI, 6.). Der erste, zweite und letzte Satz stehen hier immer in der Haupt-

tonart, der dritte aber einmal in der Unterdominante, zweimal in der Molltonart der Tonika, einmal in der Parallele (die Hauptlonart ist überall Dur *). Eine zweite Classe hat ganz dieselbe Zusammenstellung, welche in neuerer Zeit bei Sonaten von vier Sätzen die gewöhnliche ist, nämlich: *Allegro*, dann *Andante* oder *Adagio* u. dgl., hierauf Menuett, und als Finale ein *Allegro* oder *Presto*. So schon bei Wagenseil (*oe. m.* II. 5.), welchem aber die drei letzten Sätze noch sehr kurz sind, ferner bei Houpfeld (III, 4.), Joh. Ernst Bach (VI, 1.), Hengsberger und Kehl (X, 3.). Das Finale hat in einigen Sonaten, welche hierher gehören, auch die besondere Form eines *Tempo di Minuetto*, bei Mann, oder einer *Polonaise*, bei Krebs, oder einer Fuge, bei Eberlin (*oe. m.* VI, 3.). Die zwei ersten und der letzte Satz stehen auch hier wieder sämmtlich in der Haupttonart, nur wenn das Menuett

*) Diese Folge von vier Sätzen schreibt Scheibe a. a. O. Seite 676 ff. den drei-, vier- und fünfstimmigen Sonaten (Trio's, Quadro's u. s. f.) als eigenthümlich zu. „Die Ordnung, die man in diesen Sonaten zu halten pfleget, ist folgende. Zuerst erscheint ein langsamer Satz, hierauf ein geschwinder oder lebhafter Satz; diesem folgt ein langsamer, und zuletzt beschliesst ein geschwinder und munterer Satz. Wiewohl man kann dann und wann den ersten langsamen Satz weglassen, und sofort mit dem lebhaften Satze anfangen. Dieses letztere pflegt man insonderheit zu thun, wenn man die Sonaten auf Concertenart ausarbeitet.“ Das Wichtigste, was über die einzelnen Sätze gesagt wird, ist, dass der erste „geschwinde oder lebhafte Satz insgemein auf Fugenart ausgearbeitet wird, wo er nicht selbst eine ordentliche Fuge ist. Zum wenigsten aber soll er eine .... Art der freyen Nachahmung beweisen u. s. f.“ Man begreift leicht, wie die letztere Regel durch die Mehrzahl der die Sonate ausführenden Instrumente herbeigeführt wurde, während die Scheibe für eine Claviersonate wahrscheinlich nicht gegeben hätte. Ueber die Claviersonate speciell wird Nichts weiter gesagt, als (Seite 68), dass „Clavier- und Lautensolo's, theils ordentlichen Concerten ähnlich sind, theils auch eine ganz besondere Ordnung von sogenannten Suiten enthalten.“

ein Trio hat, wird in diesem das Tongeschlecht verändert oder die Parallaltonart ergriffen; in drei der obigen Sonaten steht auch der zweite langsame Satz in der Haupttonart (bei J. E. Bach, Hengsberger und Eberlin), in den übrigen ergreift derselbe, wo die Haupttonart Dur ist, entweder die Molltonart der Tonika oder die Unterdominante, wo aber die Haupttonart Moll ist (bei Kehl) die Parallele. Im Grunde die gleiche Zusammenstellung, nur mit anderer Form des dritten Satzes, ist es, wenn Fleischer (in seiner Clavier-Uebung) ein *Allegro*, *Adagio* (dieses in der Parallele), eine Fuge und ein *Allegro* aufstellt. Ganz dieselben vier Sätze, wie oben, treten auch schon in einer Umstellung auf, welche in neuester Zeit nicht selten vorkommt und gewöhnlich als dieser eigenthümlich betrachtet wird: Seyfert und Goldberg lassen auf das erste *Allegro* unmittelbar das Menuett, dann erst das *Andante* und zuletzt ein *Vivace* oder *Presto* folgen. Bei Goldberg wird blos im *Andante* das Tongeschlecht verändert, bei Seyfert steht das Trio des Menuetts, sowie das *Andante* in der Unterdominante, die übrigen Sätze nehmen die Haupttonart ein, welche beidemal Dur ist. Von dieser Umstellung ist es wiederum eine blosse Modification, wenn Schaffrath (6 Sonaten, *nro* 6.), analog dem so eben von Fleischer angeführten Beispiele, nach dem ersten *Allegro* eine Fuge, dann ein *Adagio* (in der Parallele) und zuletzt wieder ein *Allegro* aufstellt, (denn der erste Satz ist zu selbstständig, als dass er für ein blosses Praludium zur Fuge angesehen werden könnte). Endlich begegnen wir noch einer Umstellung jener vier Sätze, indem der letzte *Allegro* und das Menuett ihren Platz vertauschen, so dass nach dem ersten *Allegro* und dem *Andante* zunächst wieder ein eigentliches *Allegro* und dann erst das Menuett, oder statt dessen einmal auch eine Polonaise auftritt. So bei Spitz, Zach und Fischer (*oe. m.* II, 2.). Bei dem Letztern stehen alle Sätze in der Haupttonart, nur das Trio des Menuetts im Moll der Tonika; bei Spitz steht das *Andante* in der Unterdominante,

das Uebrige in der Haupttonart; bei Zach steht das *Andante* in der Molltonart der Tonika und der dritte Satz in der Oberdominante.

Diess die Sonaten mit vier Sätzen. Eine Ueberleitung aus einem Satz in den andern findet bei denselben nirgends statt. Eben so wenig ist darin irgend einem Satze noch eine Introduction vorgesetzt. Dagegen haben wir ein Beispiel, in welchem sogar über die Zahl von vier Sätzen wirklich hinausgegangen wird und diese bis auf fünf erweitert wird. Es geschieht diess bei Umstatt. Seine Sonate enthält ein *Allegro*, ein *Adagio* in der Dominante, eine Fuge *Allegro* in der Paralleltonart der Dominante, ein Menuett in der Haupttonart mit Trio in der Parallele, und ein *Presto*. Es ist diess gleichsam eine Vereinigung zweier Formen, die uns unter den Sonaten von vier Sätzen vorgekommen sind, nämlich der von *Allegro, Adagio,* Menuett und Finale, und der von *Allegro, Adagio*, Fuge und Finale. Die Sätze sind sämmtlich für jene Zeit von mittlerer Grösse. Dass sich unter den uns vorliegenden Sonaten keine weiter mit dieser Zahl von Sätzen vorfindet, beweist uns jedenfalls, dass sich diese Erweiterung keine eigentliche Geltung zu verschaffen wusste.

Wir haben also gefunden, dass bei weitem die grössere Mehrzahl unserer Sonaten (es sind mehr als drei Viertheile derselben) in einer und derselben Form von drei Sätzen geschrieben sind, in derjenigen, welche noch jetzt neben der Form von vier Sätzen als die regelmässige anerkannt ist, dass aber auch bereits diese jetzt gewöhnlichere Form von vier Sätzen in einer im Verhältniss zu den abweichenden Formen nicht geringen Anzahl von Sonaten vertreten ist. Dieses Auffinden und fleissige Anwenden von Formen der Sonate, welche von da an bis auf den heutigen Tag sich in Geltung erhalten und als die angemessensten bewährt haben, zeigt uns schon die grosse Bedeutung der in Rede stehenden Zeit für die Geschichte der Claviersonate.

Doch wir haben nun weiter nach der Form der einzelnen Sätze zu fragen, und untersuchen hiebei zuerst,

in welcher Gestalt uns die wichtigste der fraglichen Formen, die wir bereits unter dem Namen Sonatenform kennen, jetzt begegnet. Wir werden finden, dass diese Form in unseren Sonaten theils noch ganz der Scarlatti'schen gleicht, theils aber auch in ihrer Ausbildung wesentlich weiter geführt worden ist, indem Manchea, was sich bei Scarlatti nur angedeutet oder in geringem Grade ausgebildet vorfand, jetzt zu reiferer, ja theilweise zu vollkommener Entwicklung gelangte.

Ueber die Construction des Thema's, welches einem Satze in der Sonatenform zu Grunde liegt, wüssten wir Nichts zu sagen, was einen eigenthümlichen Unterschied gegen die Sonaten späterer Zeit ausmachte: es tritt in den mannigfaltigsten Formen auf, bald als einfacher Satz, bald als Periode (aus Vorder- und Nachsatz bestehend), bald als eine Periode, deren Nachsatz in einem Gang aufgelöst wird, bald als ein grösserer nach Periodenart gegliederter Abschnitt, bald als eine Kette von mehreren Sätzen u. s. f. Das Gleiche haben wir auch bereits bei Scarlatti vorgefunden, nur, schon wegen der viel kleineren Anzahl von Sonatensatzen, in geringerer Mannigfaltigkeit. Fragen wir nun zunächst wieder nach dem modulatorischen Ziele des ersten Theils. Dieses ist, wenn die Haupttonart des Satzes Dur ist, regelmässig die Tonart der Dominante. Der Ausnahmen sind nur sehr wenige: in einem Satze von Scheibe (*oe. m.* III, 6., Finale) schliesst der erste Theil in der Tonika — wie wir diess früher mehreremale gefunden haben; eigenthümlicher und etwas befremdlich ist bei Müthel (gedruckte Sonaten, *nro* 2., erster Satz) ein Schluss in der Unterdominante, bei Emanuel Bach (Sonaten von 1780, *nro* 3., Finale) ein Schluss in der Parallele der Unterdominante. Ist die Haupttonart Moll (wie es in 51 der vorliegenden Sonaten der Fall ist), so schliesst der erste Theil ohne Ausnahme entweder in der Parallele, oder in der Molltonart der Dominante; letzteres ist jedoch ziemlich seltener und kommt z. B. bei Emanuel Bach unter 34 Sätzen bloss sechsmal vor (Probestücke,

nro 6., erster Satz; Son. von 1765, erster Satz; Son. von 1779, *nro* 3., erster Satz; von 1781, *nro* 2., Finale, *nro* 3., erster Satz; Son. von 1785, erster Satz). In der Art nun, wie der erste Theil vom Thema aus fortgeführt wird, finden wir verschiedene Modificationen. Das Gewöhnlichste ist auch hier noch, wie bei Scarlatti, dass der ganze erste Theil e i n e Masse bildet, deren alleiniger Inhalt das anfängliche Thema ist, mit den Gängen oder etwa auch Sätzen, die daraus hervorgehen oder sich an dasselbe anschliessen. Hier wird etwa an den Schluss des Thema's unmittelbar ein Gang angeknüpft, oder es wird auf ein früheres Motiv zurückgegangen und dieses weiter fortgeführt, oder es treten auch einzelne neue Motive auf, welche in die Schlusstonart des ersten Theiles leiten; kurz vor dem völligen Theilschlusse wird sehr oft auch noch ein besonderer Satz (Schlusssatz) oder gar mehrere solche Sätze aufgestellt, welche aus dem Früheren hergeleitet oder von mehr oder weniger neuem Inhalt sind und dazu dienen, den Schluss vollständiger und befriedigender zu machen — ganz in der schon bekannten Weise. Aber bei all dem erscheint nichts Neues, was sich von dem Früheren eigentlich absonderte und sich dem anfänglichen Thema als ein zweites Thema gegenüberstellte. Beispiele von dieser Construction sind überall in grosser Menge zu finden; wir führen nur einige von Emanuel Bach an, zum Beweis, dass auch bei ihm diese Form noch ganz gewöhnlich ist: man sehe die ersten Sätze der Sonaten *oe. m.* IV, 2. IX, 1., das Finale von XII, 1., den ersten und letzten Satz von Probestücke *nro* 2., 3., die ersten Sätze von *nro* 3., 4., 5. der im Jahr 1760 erschienenen Sonaten; u. s. f. überall die meisten Sätze in Sonatenform, auch aus den spätesten Werken, z. B. von 1780, *nro* 3, beide Sätze, von 1781, *nro* 1., den ersten und letzten Satz, *nro* 2., den letzten, *nro* 3., den ersten, von 1785 den ersten Satz. Aber andererseits begegnen uns auch viele Sätze, in welchen entschieden ein zweites, neues Thema auftritt, und zwar in der Tonart, in welcher

dar erste Theil schliesst. In diesem Falle wird, wie es uns von den neueren Sonaten her geläufig ist, die Modulation vom ersten Thema aus durch Gänge, Zwischensätze u. dgl. in die neue Tonart geleitet und auf deren Dominante ein Halbschluss gemacht, welcher das zweite Thema vorbereitet. Einmal jedoch, Wolf (*nro* 3., erster Satz), kommt es vor, dass, während die Haupttonart Moll (*D-moll*) ist, und das zweite Thema in der Dominantentonart (*A-moll*) auftritt, der Halbschluss nicht auf der Dominante der letzteren (auf *E*), sondern auf der Dominante der Paralleltonart (auf *C*) gemacht wird und dann das zweite Thema unmittelbar folgt; ebenso wird einmal bei Joh. Christoph Friedr. Bach (*nro* 4., Finale), das in der Dominantentonart auftretende zweite Thema nicht durch einen Halbschluss auf der Dominante dieser Tonart, sondern blos durch einen Halbschluss auf der Dominante der Haupttonart vorbereitet — eine Weise, die bekanntlich auch später noch in leichter gearbeiteten Sonaten, in Sonatinen, beibehalten worden ist. Das zweite Thema selbst erscheint nun wieder in denselben mannigfaltigen Formen, wie das erste Thema; doch ist nicht zu übersehen, dass dasselbe meistens nicht die Ausdehnung, auch nicht die feste Gestalt, wie das erste Thema hat, sowie, dass es sich diesem bei weitem nicht immer durch eine so charakteristische Verschiedenheit des Inhalts gegenüberstellt, als diess in späteren Werken der Fall ist, dass es gewöhnlich eher ein Seitenstück, als ein Gegensatück des ersten Thema's ist. Auf eine wirklich prägnante Art stellt sich das zweite Thema dem ersten entgegen in einem Satze von Leopold Mozart (*oc. m.* V, 4. Finale): das erste Thema und was zu seiner Masse gehört, steht hier im *Presto*, $^2/_4$-Takt; nachdem auf der Dominante der Dominantentonart ein Halbschluss gemacht ist, tritt das zweite Thema in der Dominante auf mit einem so charakteristisch verschiedenen Inhalt, dass auch das Tempo und die Taktart gewechselt wird; es steht im *Andante*, $^3/_4$-Takt, und der erste Theil bleibt hierin bis zu seinem Schlusse; im dritten Theil

kehrt dieselbe Veränderung des Tempo's und der Taktart wieder. Es ist dies ein eklatanter Beweis für die Existenz eines zweiten Thema's in der Sonatenform dieser Zeit; denn auch dass die Form des ganzen bewussten Satzes keine andere als Sonatenform sei, ist ganz unbestreitbar. Auch in andern Sätzen zeichnet sich Leopold Mozart aus durch ein klares, bestimmtes Hinstellen seines zweiten Thema's (man sehe die ersten Satze von VI, 5. und IX, 4.), wiewohl sich ein zweites Thema nicht überall bei ihm findet. Ohne uns weiter auf spezielle Belege für die entschiedene Existenz eines zweiten Thema's in der Sonatenform dieser Zeit einzulassen, da die Menge derselben zu gross ist, führen wir nur die Namen der Componisten an, bei denen sich ein solches (aber immer auch neben Sätzen, die bloss *ein* Thema haben) vorfindet, und citiren nur bei Emanuel Bach die einzelnen Sätze. Es sind: Hasse, Fischer, Schaffrath, Schale, Benda, Hertel, Altnicol, Emanuel Bach (*os. mel.* V, 2. und XII, 1. erster Satz; Son. von 1760, *nro* 1. erster, und *nro* 4. letzter Satz; von 1761, *nro* 1. erster Satz; von 1763, *nro* 1. erster, *nro* 3. zweiter, *nro* 5. erster und letzter Satz; von 1765, erster und letzter Satz; von 1766, *nro* 1. erster, *nro* 4. letzter Satz; von 1779, *nro* 2. letzter, *nro* 6. erster Satz, von 1780, *nro* 1. erster Satz; von 1781, *nro* 2. erster Satz — im Ganzen etwa ein Fünftheil aller seiner Sätze in Sonatenform, die uns vorliegen), Eberlin, Leop. Mozart, Adlgasser, Palschau, Seyfert, Binder, Hengsberger, Laag, Daube, Fischer, Goldberg, Buttstett, Fleischer, Joh. Christian Bach, Wolf, Joh. Chr. Fr. Bach, und mehrere anonyme im ersten Theil der *oeuvres mêlées*. Wir sehen hieraus, dass in dieser Form hinlänglich vorgearbeitet war, um sie später zur allein gültigen erheben zu können, was übrigens — beiläufig gesagt — auch durch Joseph Haydn noch nicht geschah. Wohl eben so zahlreich sind aber die Sätze, worin die Existenz eines zweiten Thema's zweifelhaft ist, und hierin zeigt sich wiederum, wie die Form in der fraglichen Zeit im Uebergang zu einem höheren

Entwicklungsstadium, im Schwanken zwischen diesem und dem früheren begriffen war. Oft kündigt sich äusserlich, im Gang der Modulation, in der Vorbereitung durch einen harmonischen und rhythmischen Absatz, ein Satz als ein neuer, als ein zweites Thema an, aber sein Inhalt ist doch nur aus dem Früheren hergenommen, demselben mehr oder weniger verwandt, oder er spricht sich nicht in fester, bestimmter, hinreichend ausgebreiteter Form aus, und seine selbstständige Geltung bleibt daher unentschieden. Umgekehrt tritt oft gegen Ende des ersten Theils ein Satz oder gar eine Reihe von Sätzen auf, welche ausgedehnt genug und dem Inhalt nach entschieden neu sind, um ein zweites Thema bilden zu können; aber die Art, wie sich dieses an's Frühere anschliesst, ist zu unselbstständig, es wird nicht durch einen Halbschluss auf etwas Neues, das noch folgen müsse, hingewiesen, sondern bereits in der Tonart, in welche ausgewichen ist, ein Gangschluss gemacht, und das Folgende, das überdiess vielleicht auch rhythmisch nicht bestimmt abgesondert ist, erscheint so eher als ein Anhang, der blos dazu dient, dem Ganzen einen vollern, befriedigenderen Abschluss zu geben, nicht sich dem Früheren entschieden gegenüber zu stellen. Beispiele von solchen und ähnlichen unentschiedenen Gestaltungen sind sehr häufig zu finden, sowohl bei solchen Componisten, bei denen sich sonst auch eine entschiedene Existenz eines zweiten Thema's zeigt, als bei solchen, wo dieses sich nirgends finden lässt. Von Jenen führen wir nur Emanuel Bach an (Son. von 1760, *nro* 2. erster Satz, von 1761, *nro* 4. Finale, von 1763, *nro* 1. Finale, u. s. f., auch noch in den spätesten Sonaten, von 1783, *nro* 2. erster Satz), von den Letzteren Galuppi (zweiter Satz beider Sonaten) und Müthel (gedruckte Sonaten, *nro* 1., 2. die Finale's, autogr. Son. in *Es*, erster und letzter Satz). Wo nun wirklich ein zweites Thema auftritt, da wird von ihm aus zu Ende gegangen mit Gängen oder Sätzen, die ihren Inhalt aus demselben oder aus der Masse des ersten Thema's hernehmen oder auch dieses und jenes Neue bringen. Auch hier wird, nach-

dem bereits ein Schluss auf der Tonika erfolgt ist, oder auf diesem, wohl auch unmittelbar nach dem zweiten Thema selbst, noch ein besonderer Schlusssatz angehängt

Der erste Theil nun, der so in einer fremden Tonart schliesst, wird in der Regel wiederholt. Ausnahmen hievon sind bei Sätzen in schneller Bewegung sehr selten, bei Sätzen in langsamer Bewegung dagegen häufig. Es war aber zu jener Zeit allgemeine Sitte, jeden Satz oder Theil u. s. f. bei der Repetition nicht mehr so zu spielen, wie ihn der Componist geschrieben hatte, sondern denselben durch Zusätze, durch figurirte Ausmalung, überhaupt durch Modificationen in Melodie, Harmonie und Rhythmus, in der Vortragsweise u. s. f. zu verändern. Der Ausführende wollte dadurch dem zu Wiederholenden einen neuen Reiz geben und zugleich — was wohl der Hauptzweck war — sich selbst als Virtuosen in dieser Kunst zeigen, was denn auch nicht verfehlte, auf das Publikum einen weit grösseren Eindruck zu machen, als ein reiner und guter Vortrag des Stücks (man sehe Emanuel Bach's Versuch über die wahre Art etc. Drittes Hauptstück §. 31., erste Auflage, 1753, Seite 132 f., dritte Auflage, 1787, Seite 103; sowie dessen Vorrede zu den Sonaten von 1760). Um dem Missbrauch, der mit diesem Verändern getrieben wurde, zu steuern und zu zeigen, in welcher Art dasselbe unbeschadet der Composition stattfinden dürfe, zugleich aber auch, um schwächeren Spielern Mühe zu ersparen, schrieb Emanuel Bach ein eigenes Heft Claviersonaten „mit veränderten Reprisen," 1760; auch hatte er schon in seinen Probestücken einen solchen Satz gegeben (*nro* 5., Finale), und wiederholte diess später zuweilen (Son. von 1761, *nro* 5., erster Satz, von 1780, *nro* 2., erster Satz). Hier ist jedesmal nach dem Schlusse des ersten Theils eine Veränderung desselben gegeben, welche aber natürlich Takt für Takt demselben entsprechend ist.

Der zweite Theil beginnt nun in unserer Sonatenform beinahe regelmässig in der Tonart, in welcher der erste geschlossen hat. In diesem Falle können der Schluss des

ersten Theils, wenn dieser nicht wiederholt wird, und der Anfang des zweiten in der uns schon bekannten Weise zusammenfallen, wie es einmal bei Fried. Bach (Son. von 1760, Finale) und sonst in allen langsamen Sätzen geschieht. Bisweilen jedoch ergreift der zweite Theil sogleich eine andere verwandte Tonart. Den Anfang bildet wieder beinahe regelmässig das Thema; nur selten wird zuvor ein anderer Satz oder ein Gang aufgestellt und von diesem auf das Thema übergegangen. Das Thema wird ganz oder blos in einzelnen Theilen gegeben, und ebenso schliesst sich die Durcharbeitung überhaupt bald mehr, bald minder treu an den Gang des ersten Theiles an. Auch jetzt noch ist es nämlich nicht selten, dass der zweite Theil dem ersten oder einem Abschnitte desselben ziemlich genau folgt und hauptsächlich nur in der Modulation von ihm abweicht; andererseits aber finden wir doch weit häufiger eine eigentliche, selbstständige Durcharbeitung dessen, was im ersten Theil gegeben ist, oder einzelner Glieder daraus: so schon bei Hasse (Son. in *Es*), in geistreicher Weise und meist weit ausgeführt bei Friedemann Bach, besonders tüchtig, jedoch immer frei, nie in eigentlicher Polyphonie, auch bei Emanuel Bach, wie bei vielen Andern. Ist im ersten Theile ein zweites Thema aufgetreten, so wird oft auch dieses in die Durcharbeitung mit aufgenommen; oft aber erst für den dritten Theil aufbewahrt. Dass auch theilweise Neues im zweiten Theile Platz findet, sehen wir unter Anderem bei Joh. Christoph Friedr. Bach (vierte Sonate, Finale). Wo aber der zweite Theil vom Früheren gänzlich abweicht (wie z. B. bei Nichelmann, *nro* 2., erster Satz), werden wir die ganze Form eher als Rondo- oder Liedform betrachten, da in solchen Fällen der erste Theil kein zweites Thema hat, das dieser Annahme entgegenstände. Was den Gang der Modulation im zweiten Theile betrifft, so lässt sich darüber nichts allgemein Gültiges aufstellen. Es herrscht darin grosse Mannigfaltigkeit, da eben dieser Theil der Hauptsitz der bewegten Modulation ist. Meistens werden blose nah verwandte Tonarten aufgenommen; doch

sind auch entlegenere Ausweichungen nicht mehr sehr selten. Wir führen hier das Bemerkenswertheste an, was überhaupt in modulatorischer Hinsicht in den Sonaten dieser Zeit vorkommt. Die Tonarten, in welche Durssätze gewöhnlich ausweichen, sind die Ober- und Unterdominante, die Parallele der Tonika und der Ober- und Unterdominante, die Dominante der Dominante, die Molltonart der Tonika und die Molltonart der Oberdominante, auch wohl einmal die Molltonart der Unterdominante. Ausweichungen, welche in Mollsätzen gewöhnlich vorkommen, sind die in die Parallele, in die Ober- und Unterdominante und deren Parallelen, auch in die Molltonart der Parallele und in die Unterdominante der Unterdominante Noch weiter gehen nur wenige Componisten: Walther z. B. liebt schnelle Rückungen in der Modulation, das Hereinziehen fremder Akkorde u. dgl., er weicht in *Es-dur* nach *Ges-dur* und *Des-moll*, in *Es-moll* nach *Ces-moll* aus. Ausser ihm bewegt sich besonders Emanuel Bach in seinen späteren Werken sehr frei in der Modulation, aber mit Maass: er hat manchmal enharmonische Verwechslungen, (wie auch sein Bruder Joh. Christoph Friedrich), schnelle und entlegene Modulationen, z. Beisp. von *E-moll* aus *F-moll*, *Es-dur*, *G-moll*, *Cis-moll*, von *F-moll aus As-moll* und *Fes-dur*, von *G-moll* aus *H-moll* und *E-moll*, von *E-dur* aus *C-dur* und *F-dur* (Son. von 1763, *nro* 6., erster Satz, von 1781, *nro* 3., erster Satz, 1783, *nro* 1., zweiter und dritter Satz).

Wir kehren zurück zum zweiten Theil der Sonatenform. Das Ziel seiner Modulation ist jedenfalls ein bestimmtes: er soll die Reprise des ersten Theils im Haupttone vorbereiten, muss demselben also den Hauptdominantenakkord oder einen Orgelpunkt daraus voranschicken. Diess wäre das Regelmässige. Doch finden sich in unseren Sonaten nicht selten andere Vorbereitungen, von denen wir freilich die meisten als unvollkommen erkennen müssen. Am häufigsten unter diesen Ausnahmen ist es, dass der zweite Theil in der Tonart der Dominante oder der Parallele

völlig schliesst; in Dursätzen geschieht dies auch in der Paralleltonart der Dominante, je in der Unterdominante (Nichelmann, *nro* 3., erster Satz) und sogar auf der Tonika selbst (Hertel, 6 Sonaten, *nro* 1., erster Satz).

Nach der Durcharbeitung folgt nun als dritter Theil eine modificirte Wiederholung des ersten. Die Modification besteht nothwendiger Weise blos darin, dass der dritte Theil sich nicht, wie der erste, von der Haupttonart nach einer fremden, etwa der Dominante, wendet und in dieser schliesst, sondern in der Haupttonart bleibt und schliesst. Allein hier ist in sehr vielen Sätzen eine Construction sart noch beibehalten, die bei Scarlatti regelmäßig war. Die Reprise des ersten Theils nämlich beginnt nicht mit dem Anfange desselben, sondern erst mit einer solchen, welche im ersten Theile schon in der fremden Tonart stand. Besonders wenn im zweiten Theile das Thema schon gehörig stark benützt worden ist, wird gerne vermieden, es noch einmal in seiner ursprünglichen Gestalt auftreten zu lassen. Hat der erste Theil zwei Themate, so kann der dritte Theil mit Uebergehung des ersten von beiden sogleich mit dem zweiten oder mit dem unmittelbar vorhergehenden Gange beginnen. Beispiele von einer solchen Unvollständigkeit des dritten Theils liefern fast alle Componisten (man sehe z. B. nur die ersten Sätze der Sonaten in den *oeuvres mêlées* I., 4. II, 4. III, 1. V, 4. VI, 2., 3. VII, 5., 6. VIII, 1., 2., 5. IX, 6. X, 3., 5. XI, 3., 5. XII, 3., 6. u. s.) Von einem eigentlichen dritten Theile können wir jedoch in diesem Falle meist nicht reden, da die Anknüpfung ohne bestimmten Abschluss des Vorigen geschieht, vielmehr zweiter und dritter Theil in einander verschmolzen sind, einander erst zur Einheit ergänzen. Andererseits finden wir nun aber dennoch eine Constructionsart allgemein verbreitet, welche Scarlatti noch fremd war, und deren Besitz einen entschiedenen Fortschritt in der Form bekundet. Es ist dies eben das, dass nach der Durcharbeitung der erste Theil von seinem Anfange an wiederholt wird. Erst wenn dies geschieht, kommt das,

was die eigentliche Grundlage der Sonatenform bildet, zur klaren Darstellung, erst dann, wenn der dritte Theil als ganz dem ersten entsprechend erscheint, kann er sich auch vom zweiten entschieden abtrennen, und dieser erfordert dadurch von selbst den beiden andern gegenüber mehr Gewicht, grössere Selbstständigkeit und Ausführung, kurz, eine eigentliche, bedeutsame Durcharbeitung. Auch von dieser Vollständigkeit des dritten Theils finden sich fast bei allen Componisten Beispiele; sie sind im Ganzen wohl eben so häufig oder etwas häufiger als die des Gegentheils; bei Emanuel Bach jedenfalls sind sie weit häufiger. Dass jedoch der dritte Theil, auch wenn er den ersten von Anfang an wiederholt, demselben nicht gerade immer auf's genaueste entspricht, dass oft Einzelnes verändert, Dieses oder Jenes zugesetzt, besonders der Schluss verstärkt, oder dagegen auch Einzelnes weggelassen wird, besonders wenn es kurz vor dem Anfange des dritten Theils schon aufgetreten war — das Alles lässt sich von selbst denken und macht im Wesentlichen keinen Unterschied. Ja selbst, wo wir im dritten Theile bedeutende Abweichungen vom ersten finden (wie bei Friedemann Bach, im ersten Satze der autographen Sonate in *D-dur*), werden wir doch immer dieselbe Grundform erkennen und das Abweichende als eine durch die Individualität des Componisten oder durch die Besonderheit des betreffenden Werkes bedingte betrachten. Ueber den dritten Theil ist nur noch beizufügen, dass er mit dem zweiten Theile zusammen in der Regel auch wiederholt werden muss, wenn der erste Theil wiederholt worden ist. Daher hat auch Emanuel Bach in seinen oben genannten Sonaten mit veränderten Reprisen auch nach dem Schlusse des dritten Theils immer eine veränderte Wiederholung des zweiten und dritten zusammen beigefügt.

Ihre Anwendung findet die Sonatenform in der weit überwiegenden Mehrzahl aller schnell bewegten Sätze, welche nicht ausdrücklich als einer andern Form (Menuett, Fuga u. s. f.) angehörig bezeichnet sind. Ausserdem wird

ſie in einer grossen Zahl langsamer Sätze gebraucht, und zwar auch in der Form mit zwei Themen (Hasse, Son. in *B*); Goldberg; Joh. Christian Bach, *nro* 2., 3., 6.; Wolf, *nro* 6.; Joh. Chr. Friedr. Bach, *nro* 6.), weit gewöhnlicher freilich in der Form mit einem Thema, in beiden Fällen aber mit vollſtändigem oder unvollſtändigem drittem Theil. Man ſieht hieraus, wie die Satzform, welche wir Sonatenform nennen, gerade auch in dieſer Zeit wirklich als die hauptſächlichſte Form der Sonatenſätze, als die ihnen eigentlich zukommende, auftritt.

(Schluss folgt.)

Ueber Gehörbildung.

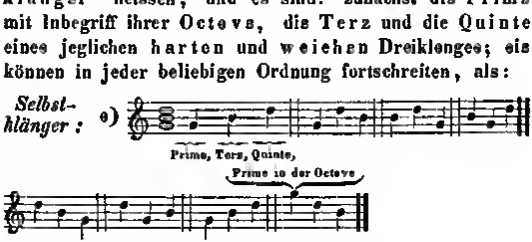
Einleitende Feststellung der Begriffe über Consonanz und Dissonanz, über Durchgangstöne, und Wechseltöne, sowie im Allgemeinen: über Selbstklänger und Mitklänger.

Von

J. Ch. Markwort.

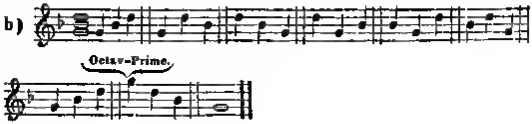
So wie es in der Sprache „Selbstlauter“ und „Mitlauter,“ so giebt es auch, im Allgemeinen genommen, in der Tonsprache: selbstetändige, keine Auflösung fordernde, also nicht nothwendig zweitetufig fortschreiten müssende Töne, — man kann sie desshalb „Selbstklänger“ heissen, und es sind: zunächst die Prime mit Inbegriff ihrer Octave, die Terz und die Quinte eines jeglichen harten und weichen Dreiklanges; sie können in jeder beliebigen Ordnung fortschreiten, als:

Selbstklänger: a)

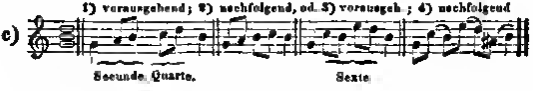


Eben so auch, als Selbstklänger, die Töne eines weichen Dreiklanges, als:

b)



Neben diesen Selbstklängern und selbstständigen Harmoniegliedern giebt es dann noch nicht-selbstständige, an einen nächstfolgenden Selbstklänger zweitstufig sich anreihen müssende, und dadurch ihre sogenannte Auflösung findende Töne, welche man desshalb „Mitklänger" nennen kann, — ähnlich, wie man die nicht selbstständigen Sprachlauter „Mitlauter" nennt, weil sie in ihrer Anwendung zu Wörtern, sich einem Selbstlauter eng anzuschliessen haben, diesem vorausgehend oder folgend; eben so können auch die, zwischen der Prime, Terz, Quinte und Octave liegenden, Mitklänger, sowohl einem dieser Selbstklänger vorausgehend, als auch demselben nachfolgend, ihre Anwendung finden, und sind: die Secunde, Quarte, Sexte und Septime einer Harmonie, z. B. der *G*-Harmonie, als:

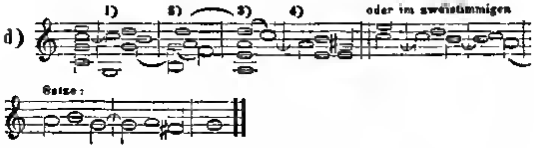


Man nennt die (im Beisp. 2 vorhandenen), (die zwei Selbstklänger zweitstufig verbindenden), Töne (*a* und *c*) Durchgangstöne, als den Selbstklängern nachfolgende, und sie sind es auch, und zwar vollkommene Durchgangstöne. Dieselben Töne werden im Beisp. 1, „Wechseltöne" genannt; sie sollten aber, zur deutlicheren Unterscheidung „Durchgangs-Wechseltöne" genannt werden, weil sie das Verbindende, des Durchgleitens von einem Selbstklänger zum andern, nicht verlieren. Im Beispiele 3 dagegen sind die Töne *c* und *e* vollkommene Wechseltöne, dieselben aber im Beisp. 4, als nachfolgende Mitklänger, desshalb noch keine „vollkommene" Durchgangstöne, sondern „Wechsel-Durchgangs"-Töne, so dass es zweierlei „Durchgangstöne," und zweierlei „Wechseltöne" giebt: vollkommene und unvollkommene; sie sind aber sämmt-

lich „**Mitklänger**“ und fordern als solche einen **zweitstufigen** Hinschritt zum folgenden **Selbstklänger.**

Ausser diesen melodisch vorausgehenden und nachfolgenden Mitklängern giebt es noch „**Harmonie-Mitklänger,**“ solche, die wirkliche **Glieder** einer Harmonie, und die **eigentlichen** Dissonanzen (unvollkommenen, oder vollkommenen) sind, nämlich die **Septime**, die **None**, die **Undecime**, und die **Terzdecime** einer Harmonie, und sie dürfen nicht mit obigen, bloss **melodisch** dissonirenden, **Secunden, Quarten, Sexten** und **Septimen** für gleichbedeutend gehalten werden.

Die **wahre** Dissonanz gleicht zwar darin dem **Wechseltone**, dass die Consonanz ihr **nachfolgt**; ist aber darin vom demselben verschieden, dass sie nicht, wie der Wechselton, **frei eintritt**, sondern **vorbereitet**, d. h. in vorhergehender Harmonie schon als Consonanz, im **Auftakte**, vorhanden gewesen sein will, um im darauf folgenden **Niedertakte**, durch eine ihnen zum Grunde gelegte neue Consonanz, zur Dissonanz zu werden, und dann sich zweitstufig, durch Hinschreitung zu einer leeren Stelle der nächsten Consonanz, aufzulösen, als:



Im ersten vorstehenden Takte ist der Ton $\bar{\bar{c}}$, der im vorhergehenden Auftakte Consonanz war, durch den hinzugetretenen Ton $\bar{\bar{d}}$ zur Dissonanz geworden, und löset sich durch zweitstufige Fortschreitung zum Tone $\bar{h}$, auf, welche Consonanzstelle unbesetzt war; desselbe gilt vom Tone $\bar{g}$ des zweiten Taktes, vom Tone $\bar{d}$ des dritten Taktes, und vom Tone $\bar{a}$ des vierten Taktes, welche sämmtlich in dem ihnen vorausgehenden **Auftakte Consonanzen**

waren, in dem darauf folgenden Niedertakte alsdann, durch eine, ihnen secund- oder septimatufig nahe getretene Consonanz, ihren dissonirenden Anschlag oder Eintritt erhalten und dann sich zweitstufig in die Consonanzstelle auflösen.

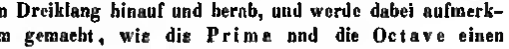
Die übrigen Töne dieser vier Takte sind, als Primen, Terzen, Quinten und Oktaven der jedesmaligen Harmonie, Consonanzen. — In dem darauf folgenden zweistimmigen Satze ist, in der unteren Stimme, der jedesmalige Ton des Niedertaktes die Dissonanz, war im vorausgehenden Auftakte vorbereitet, und loset sich im nächsten Auftakte auf.

Hiemit sind die Begriffe über Consonanz und Dissonanz, — über Selbstklänger und Mitklänger im Allgemeinen, und über Durchgangs- und Wechseltöne insonders, festgestellt, so weit sie jedem Sänger zu wissen nöthig sind, um das Gehör durch nachfolgende Uebungen damit vertraut zu machen.

A. Einübung der Selbstklänger.

Die in einem selbstständigen Dreiklange liegenden Selbstklänger, die Prime, die Octave, die Quinte und die Terz, müssen dem Gehöre dergestalt bekannt gemacht, und singweis eingeübt werden, dass der Singende jeden derselben, ausser der Reihe gefordert, zu treffen vermag. Hiezu werde z. B. der harte Dreiklang *F* auf dem Instrumente hörbar gemacht. Dazu singe der Schüler den Dreiklang hinauf und herab, und werde dabei aufmerksam gemacht, wie die Prime und die Octave einen schliessenden Ausdruck mit sich führen. Man fordere von ihm bald die Prime, bald die Octave, willkührlich jede mehrmale, als:

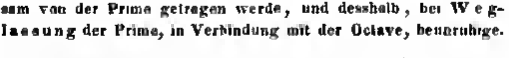
1)



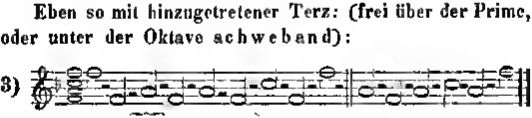
Prime, Octave, (bei jeder Pause werde die Prime oder die Octave gefordert.)

Dann verfahre man mit der Quinte, Prime und Octave eben so, als:

(Dem Schüler werde bemerkbar gemacht, wie die Quinte gleichsam von der Prime getragen werde, und desshalb, bei Weglassung der Prime, in Verbindung mit der Octave, beunruhige.

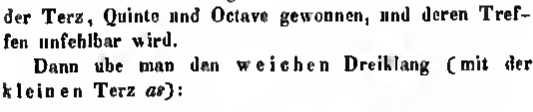
2) 

Eben so mit hinzugetretener Terz: (frei über der Prime, oder unter der Oktave schwebend):

3) 

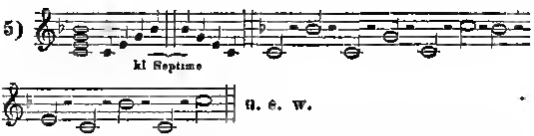
Diese Uebung muss oft wiederholt werden, so dass eine deutliche Vorstellung über den Charakter der Prime, der Terz, Quinte und Octave gewonnen, und deren Treffen unfehlbar wird.

Dann übe man den weichen Dreiklang (mit der kleinen Terz *as*):



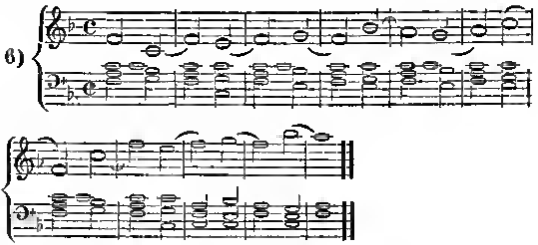
Wird vorstehender hartar und weicher Dreiklang in seinen einzelnen Gliedern mit Sicherheit getroffen, dann nehme man zu diesem Grunddreiklange *F* (zu diesem Dreiklange der Tonica von *F*-Tonart) den Dominant-Vierklang *C* (auf dem fünften Tone der Tonart), der über der Quinte noch die kleine Septime, als unvollkommene Dissonanz, hat. Sie heisst unvollkommene Diesonanz, weil sie nicht nothwendig eine Auflösung fordert, und frei (unvorbereitet) eintreten darf,

eis: (auch sie muss in ihren einzelnen Gliedern getroffen werden.)

5) 

u. s. w.

Dieser Vierklang hat, und insonders durch seine kleine Septime, eine Hinneigung zum Grunddreiklange der Tonica *F*, und zwar die Septime $\bar{b}$ zur Terz $\bar{a}$ (des *F*-Dreiklanges); die Prime $\bar{c}$, und die Terz $\bar{e}$ zur Prime $\bar{f}$ (des Dreikl. *F*); — die Quinte $\bar{g}$ zur Prime $\bar{f}$, auch zur Terz $\bar{a}$ (des Grunddreiklanges) eis:

6) 

Im Vorstehenden gehört jeder zweite Ton im Takte der Dominanthermonie *C* an, seine Hinneigung zur nächsten Consonanz des Dreiklangs *F* ist durch den, ihn mit ihr verbindenden Bogen angezeigt. Wie der Singende wissen muss, dass im Dreiklange *F*, $\bar{f}$ die Primo, und $\bar{\bar{f}}$ die Oktave des Dreiklanges *F* ist, $\bar{a}$ dessen Terz, und $\bar{c}$ dessen Quinte; so muss er wissen, dass $\bar{c}$ die Prime, und $\bar{\bar{c}}$ die Oktave des Dominant-Vierklanges ist, zur Prime $\bar{f}$ und zur Oktave $\bar{\bar{f}}$ hinschreitend, als: $\bar{c}\ \bar{f}$, $\bar{c}\ \bar{f}$; $\bar{\bar{c}}\ \bar{f}$, $\bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{f}}$; $\bar{\bar{c}}\ \bar{f}$, $\bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{f}}$. Wie diese Fortschreitungen der Dominant-Prime

c der Singende sich muss denken, sich vorstellen, und singend angeben können, in und ausser der Reihe; so auch die Dominant-Terz und Oecime zur Tonica-Prime und Oktave *f* hin, als. $\bar{e}\ f$, $\bar{\bar{e}}\ f$; $\bar{\bar{e}}\ \bar{f}$, $\bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}$; wie auch: $\bar{g}\ f$, $\bar{\bar{g}}\ f$; $\bar{\bar{g}}\ \bar{f}$, $\bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{f}}$, nämlich $\bar{g}$ als Dominant-Quinte, und $\bar{\bar{g}}$ als -Duodecime, beide nach *f* führend. Die Dominant-Quinte $\bar{g}$ und -Duodecime $\bar{\bar{g}}$ führen auch zweitstufig zur Terz $\bar{a}$, und zur Oecime $\bar{\bar{a}}$ der Tonica, und die Septime in der Regel zur Terz *a*, als: $\bar{g}\ \bar{a}$, $\bar{g}\ f$, $\bar{b}\ \bar{a}$; $\bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{b}}\ \bar{\bar{a}}$.

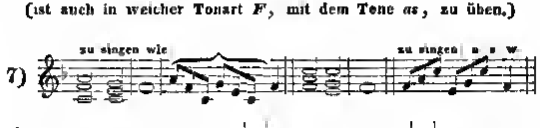
Der Singende muss hiernach ferner wissen, und aus Vorstehendem erlernt haben, dass, wenn er sich die Prime *f* denkt und singt, die beiden ihr nächsten Töne, $\bar{e}$ und $\bar{g}$, der Dominantharmonie angehören, und durch ihre Hinneigung zur Prime, sich auch leicht treffen lassen. Eben so leicht wird es ihm werden, die Töne $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{g}}$ frei anzuschlagen, sobald er die Oktave $\bar{\bar{f}}$ sich deutlich vorzustellen gelernt hat; nicht minder die, zur Terz sich hinneigende, Septime $\bar{b}$, so dass er in der Tonleiter *F* mit deren Prime *f*, auch $\bar{e}$ und $\bar{g}$; mit deren Terz $\bar{a}$, auch $\bar{b}$ und $\bar{g}$; und ebenso mit deren Octave $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{g}}$; und mit deren Decime $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{b}}$ und $\bar{\bar{g}}$, sich deutlich vorzustellen, und in diesen Beziehungen leicht zu treffen, vermögen wird, so dass ihm nur noch der sechste Ton $(\bar{\bar{d}})$ der Tonleiter *F* mangelt. Dieser lässt sich auf zweierlei Weise üben, entweder, als hinschreiten wollend zum fünften Ton der Tonleiter *F* zu $\bar{\bar{c}}$ (zur Quinte des *F*-Dreiklangs), oder zu *c* (der Octave des Dominant-Vierklanges) wie: $\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}$; oder auch als Unterterz zur Octave, wie: $\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{f}}$; $\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}$.).

8. Einübung der Tonarts-Harmonieen.

Es dient ferner zur Schärfung des Gehörs, die harmonischen Verbindungen der Tonica- und der Dominantharmonie, sich melodisch zerlegen, und den jedes-

maligen Drei- oder Vierklangs-Accord sich darunter denken zu können, als:

(ist auch in welcher Tonart *F*, mit dem Tone *as*, zu üben.)



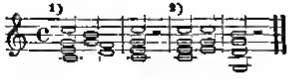
So wie hier in Tonart *F* es einen Grund-Dreiklang, auf der Tonica *f*, und, auf dem fünften Tone, einen Dominant-Vierklang giebt; eben so giebt es, in jeder andern Tonart, auf deren erstem Tone die tonische oder die Grundharmonie, die einen, an und für sich bestimmenden, auch abschliessenden Charakter hat; und auf deren fünftem Tone die Dominantharmonie, die gewissermassen fragend auftritt, und gleichsam die Antwort von der tonischen Grundharmonie erwartet, wie es sich durch ihre Hinneigung zu dieser kund giebt. Die Dominanthormonie unterscheidet sich auch dadurch von der der Tonica, dass sie einen vierten Ton als Selbstklänger, die kleine Septime als unvollkommenen Dissonanz hat, und dadurch als Vierklang selbstständig aufzutreten vermag.

Diese kleine Septime ist ein wesentliches Unterscheidungszeichen der Dominantharmonie, dergestalt, dass wenn zu einem harten Dreiklange sie hinzutritt, dieser dadurch zur Harmonie des fünften Tones, und zum Dominantvierklange einer neuen Tonart wird.

Das Verhältniss dieser zwei, zu einander nothwendigen, Harmonieen, will vornweg genau aufgefasst, und beim Anhören eines Satzes sogleich heraus erkannt sein.

Mit der Satz-endenden Grundharmonie (auf dem ersten Tone einer jeden Tonart) tritt stets eine gewisse Abschliessung des Satzes ein; die Dominantharmonie dagegen,

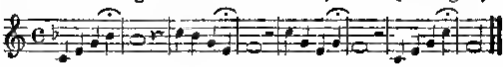
wenn sie Satz-endend auftritt, erregt die Erwartung nach einem Nachsatze, als:

e) 

(Diese, so wie die übrigen nicht numerirten Beispiele dienen blos zur Erklärung und werden nicht gesungen.)

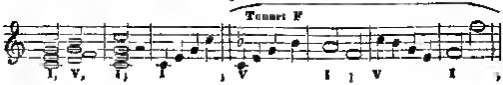
Satz 1 schliesst durch die Satz-endende Grundharmonie sich ab, ähnlich wie, wenn man spricht: „Heute ist es schön Wetter!“ — Satz 2 schliesst durch die Satz-endende Dominantharmonie sich nicht ab, sondern lässt noch einen Nachsatz erwarten, ähnlich, wenn man spricht: „wann es heute schön Wetter ist,“ — wo dieser Vordersatz noch einen Nachsatz erwarten lässt.

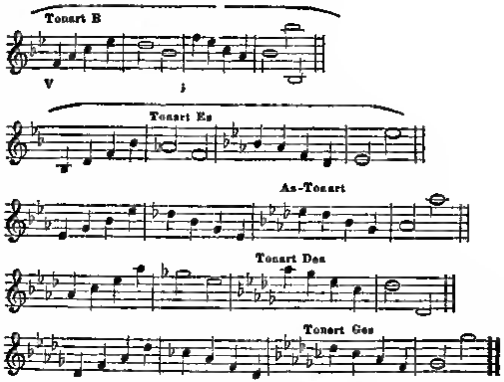
Die Dominantharmonie fordert gleichsam auf zum Abschlusse, dadurch, dass sie, im Quartschritte, zur Grundharmonie sich hinneigt, mit welcher Hinneigung der Tonsinn vertraut gemacht werden will, als: (zu singen.)

8) 

In jedem dieser vier Fälle spricht sowohl durch die Septime, als durch die Terz, durch die Quinte und durch die Octave der Dominantharmonie, deren Hinneigung zur Grundharmonie unverkennbar sich aus. Da nun aber die kleine Septime grade der, dieses bewirkende, wesentliche Ton ist, durch den eine bestimmte Grundharmonie in Anspruch genommen wird, so lange nicht freiheitlich davon abgewichen, und ein sogenannter Trugschluss gewählt wird, — so ist die Uebung erforderlich, einen vorliegenden harten Dreiklang in einen Dominant-Vierklang umzuwandeln, und dadurch eine neue Grundharmonie, und mit dieser auch eine neue Tonart zu gewinnen, als:

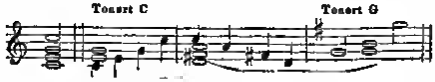
(I bedeute Grundharmonie des ersten Tonarttones; V, Dominantharmonie des fünften Tones.)

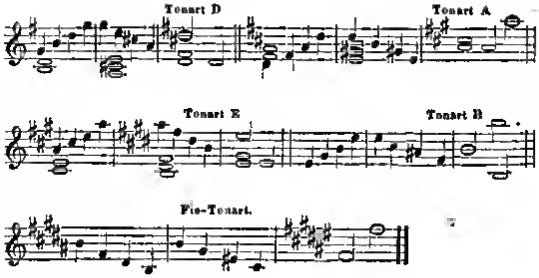
9) 



Von vorstehenden viertaktigen Sätzen gehört der jedesmal-erste Takt noch der vorausgehenden Tonart an; mit dem zweiten Takte wird durch den Dominant-Vierklang in die Tonart der Unterquinte ausgewichen, bloss dadurch, dass der Grunddreiklang der vorhandenen Tonart in den harten Vierklang mit kleiner Septime umgesetzt wird, wodurch der Grunddreiklang des ersten Tones in einen Dominant-Vierklang des fünften Tones sich umwandelt, und dadurch eine neue Tonart, die der Unterquinte, hervorruft, und in dieselbe überleitet.

Wie hier durch den sogenannten Quintenzirkel unterwärts, von Tonart *D* bis Tonart *Ges*, ausgewichen ist, und, fortgesetzt — *Ges* in *Fis* geschrieben — von *Fis*-Tonnrt abwärts bis wieder nach *C*-Tonart, fortgefahren werden kann; eben so lässt sich auch durch den Quintenzirkel aufwärts schreitend, ausweichen, dadurch, dass man auf dem zweiten Tone einer vorhandenen Tonart den Dominantvierklang eintreten lässt, wie:

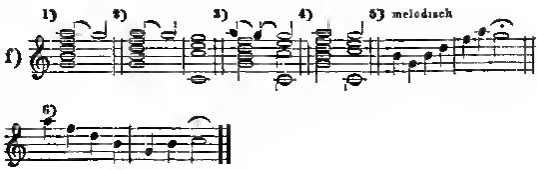
10) 



Auch im Vorstehenden wird durch den Septim-Vierklang jedes zweiten Taktes die Ausweichung in die Tonart der Oberquinte bewirkt.

Wie der Sänger mit der Vorzeichnung jeder Tonart bekannt sein muss, um durch jene diese zu erkennen; so muss ihm nicht minder der Grunddreiklang jeglicher Tonart, so wie dessen Prime, Terz, Quinte und Octave, bekannt sein, um beim Einsatze der Melodie zu wissen, mit welchem dieser Harmonieglieder er anzustimmen habe. Nicht minder ist ihm die Kenntniss des Dominantvierklanges unerlässlich. Beide kennen zu lernen, reichen obige wenige (12) Sätzchen, Nr. 9. und 10., hin, deren Gewinn, hinsichtlich der geistigen Gehörbildung, nicht gering angeschlagen werden darf.

Ausser der kleinen Septime, wodurch der Dominant-Dreiklang zum Vierklange wird, kann aber die Dominantharmonie auch noch die None, als fünften Ton, in sich frei auftreten lassen, so dass es dadurch einen selbstständig eintretenden Dominant-Fünfklang giebt (den Non'-Fünfklang), der jedoch, als vollkommen dissonirend, eine Auflösung fordert, entweder mit der Nona zur Octave hinschreitend, wie in den hier folgenden Beisp. 1 und 5; oder mit verdeckter Auflösung, im harmonischen Quartschritte, zur Grundharmonie hinschreitend, wie im Beisp. 4. und 6.



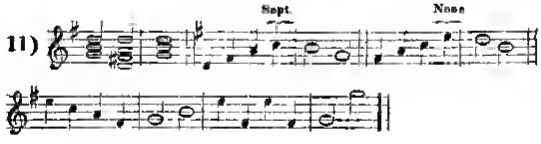
Bei diesem Quartschritte im Beisp. 4. muss eine **verdeckte** Auflösung der None in die Oktave, wie im Beisp. 3, hineingedacht und angenommen werden, welche verdeckte Auflösung dadurch entsteht, wenn die vollständige Auflösung der None, wie im Beisp. 2, durch Zusammenrückung der zwei Takte (in Beisp. 2) zu **einem** (in Beisp. 4), verschlungen wird, so dass dadurch die Auflösung der None zwar **zweistufig** zur nächsten Consonanz hin stattfindet, jedoch, durch Verwechselung, anstatt zur Octave $\overset{=}{g}$, zur **Quinte** $\overset{=}{g}$ hin, so dass dadurch die Auflösung zu der Octave $\overset{=}{g}$ hin **verdeckt**, und mit der Quinte $\overset{=}{g}$ **verschlungen** wird. — Dass die None $\overset{=}{a}$ (im Dominant-Fünfklange *G*) als **harmonisches** Intervall selbstständig (ohne zweistufige Auflösung) fortschreiten darf, erhellet aus Beisp. 6; der Fünfklang jedoch **muss** als solcher sich auflösen, **wirklich**, oder **verdeckt** durch **harmonische** Fortschreitung zu einer anderen Harmonie hin.

Bei diesem Dominant-**Fünfklange** wird aber oft die Prime weggelassen, in welchem Falle dann diese **Non'**-Harmonie als ein **Vierklang** des siebenten Tones angenommen werden kann, jedoch, streng genommen, als ein **Non'**-Vierklang, da dessen **Quinte** nicht die vollkommene **Stammquinte** ist $\left(\text{wie in } \overset{=}{f}\overset{=}{a}\overset{=}{h}\overset{=}{d}\right)$, sondern sie die **Septime** der **Dominantharmonie**, und mithin auch der Ton $\overset{=}{a}$ als scheinbare Septime (bei weggelassener Dominant-Prime) die Dominant-**None** bleibt. Auch diese Dominant-None, und zugleich **Septime** des **Non'-Vierklanges**

— (denn Non'-Vierklang bleibt dieser Vierklang des siebenten Tones; er kann wohl Septim-Accord genannt werden, aber durchaus nicht Septim-Vierklang, da dieser Vierklang ein unvollständiger Fünfklang ist, so wie

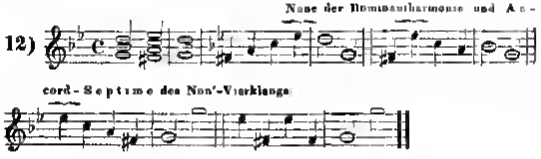
$\left\{\begin{matrix} f \\ h \\ g \end{matrix}\right.$ ein unvollständiger Vierklang) — auch diese Dominant-None will singend eingeübt werden, wie:

11)



In welcher Tonart *G*:

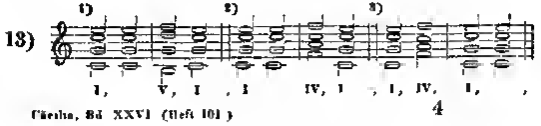
12)

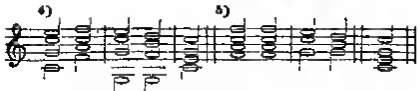


Wenn auf diese Weise das Gehör mit allen Selbstklängern — wozu auch diese Dominant-None gezählt werden darf, — vertraut gemacht ist; dann ist noch erforderlich, dasselbe mit den Dreiklängen der übrigen Tonartstufen, mit dem Dreiklange des vierten Tones (der Unterdominante), — mit dem des sechsten Tones (der Untermediante), — und des zweiten Tones (*antefinalis*, man kann, zu teutsch, ihn den oberen Leitton nennen), bekannt zu machen, und zwar zuerst durch harmoniacha Versinnlichung, wie:

(mit hinzugetretenem Unterdominant-Dreiklange.)

13)





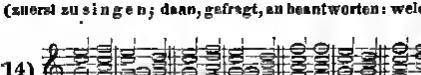
I, IV, I, V, I ; IV, I, V, I,

Der Schüler singe aus Vorstehendem die Töne der obersten Melodie (jeden Satz zu den Vokalen „a, e, i, o" oder zu willkührlich gewählten Wörtern), wobei ihm bemerkbar zu machen ist, wie der Ton *f*, im Beisp. 1, als Septime der Dominantharmonie *G*, zu einem gewissen beruhigenden Satz-Abschlusse führt; im Beisp. 2 dagegen, als Octave der Unterdominantharmonie *F*, diesem Ausdrucke entgegen tritt, und gleichsam als eine Exclamation sich giebt, wie auch im Beisp. 3. — Im Beisp. 4 und 5 ist deutlich wahrzunehmen, wie die, mit IV bezeichnete, Unterdominantharmonie dem Abschlusse wehrt; die, mit V bezeichnete, Oberdominantharmonie dagegen den Abchluss nicht allein befördert, sondern ihn fordert, und allein bestimmt. — Bei diesen, dann noch ausser der Reihe zu spielenden Beispielen 1, 2 und 3, ist, bei jedem, der Schüler zu fragen, ob er darin die Ober- oder Unterdominantharmonie heraus gehört habe.

Nächst dieser, Exclamation ausdrückenden, Unterdominantharmonie, ist der, Wehmuth ausdrückende, Dreiklang des zweiten Tones zu üben, wie:

(zuerst zu singen; dann, gefragt, zu beantworten: welche Harmonie?)

14)



I, IV, I, V, I, II, I, V, IV I, V; IV, II, I, V, I

Dann werde der Tonsinn mit dem, Schmerz ausdrückenden, Dreiklange des sechsten Tones (der Untermediante) bekannt gemacht, wie:

15)

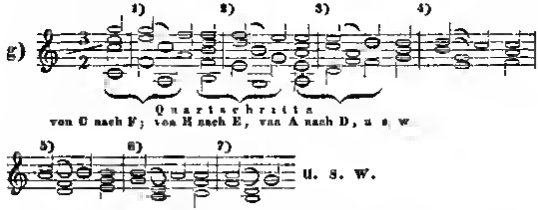
I, VI, IV, V, I; I, VI, II, I, V; I, VI, IV, II, I V, I

Diese sind die Tonarte-Harmonieen, die in jeder Tonart mehr oder weniger vorkommen (der hier weggelassene weiche Dreiklang des dritten Tones, der Obermediante, seltenor), und die jedem Sänger ihrem, ihnen eigenthümlichen Ausdrucke nach, bekannt sein müssen, wenn er nicht, papageiartig, ein Fremdling der Tonsprache sein will.

C. Einübung der Dissonanzen.

Wodurch Dissonanzen (die Septime, None, Undecime und Terzdecime), als wirkliche Harmonieglieder, von den rein melodischen Mitklängern, von der Secunde, Quarte, Sexte und Septime, sich unterscheiden, ist schon oben festgestellt. — Es ist desshalb hier blose erforderlich, das Gehör mit denselben einzeln bekannt zu machen.

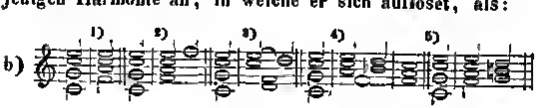
Die Septime und None, als vollkommene Dissonanzen, erhält man zunächst durch einen harmonischen Quartschritt; dio Undecimo und Terzdecime, durch einen harmonischen Quintschritt.



Wenn der Ton $\bar{\bar{e}}$ im ersten Auftakte als Terz des Dreiklangs *C*, im darauf folgenden Takte 1 zur Septime $\bar{\bar{e}}$ der Harmonie *F* wird, und als Septima sich zweitstufig in die Octave $\bar{\bar{f}}$ auflösen muss; so wird dadurch auch die Quinta $\bar{g}$ des ersten Auftaktes zur None $\bar{g}$ in der *F*-Harmonie des folgenden Taktes, sich auflösen müssend in die Octave $\bar{\bar{f}}$, oder in die Decimo $\bar{\bar{a}}$, und kann in diesem Quartschritte nicht zur Secunde werden, selbst wenn sie

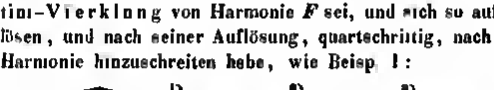
unten hin, nach $\bar{g}$ verlegt würde; denn, dem Harmonieverhältniss nach, ist hier der Ton $\bar{\bar{g}}$ in beiden Harmonieen, eine Terz höher als der Ton $\bar{\bar{e}}$, er möge oben oder unten liegen, so gewiss der Ton $\bar{\bar{e}}$ (Takt 1) die Septima in der Harmonie *F* ist, $\bar{\bar{e}}$ möge eine Octave höher oder tiefer verlegt werden. Dass, im Niedertakta 1, $\bar{\bar{e}}$ die Septime und $\bar{\bar{g}}$ die Nona der Harmonie *F* ist, stellt sich zwar hier durch den vollständigen Fünfklang, und dessen Auflösung in den *F*-Dreiklang deutlich heraus; aber auch bei einem vollkommen dissonirenden Vierklange giebt erst dessen Auflösung zu erkennen, welcher Harmonie er angehöre, wie z. B. Takt 4: hier löset die Dissonanz $\bar{\bar{d}}$ sich in die Oktave $\bar{\bar{c}}$ auf, ist mithin die None der *C*-Harmonie, und der Ton $\bar{h}$ daselbst die Septime, und hat (hier eine verdeckte Dissonanz) als solche sich in die Octave $\bar{\bar{c}}$ aufzulösen; $\bar{g}$ daselbst ist dadurch die Quinte und *e* die Terz der Harmonie *C*, so dass diesem Non'-Vierklange (Beisp. 4) die Prime *c* fehlt, wohin jedoch die Septime und None sich auflösen.

So wie demnach eine jede Dissonanz der ihr folgenden Consonanz angehört, in welche sie sich zweitstufig aufzulösen hat, und nach dieser auch bemessen werden muss, so dass sie, in die Octave sich auflösend, aufwärtsschreitend die Septime, abwärtsschreitend die None ist; eben so gehört ein dissonirender Vier- oder Fünfklang derjenigen Harmonie an, in welche er sich auflöset, als:



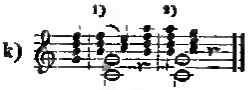
Bei h 1 kann man nicht wissen, welcher Harmonie dieser dissonirende Vierklang angehört, und was for ein Vierklang er ist, ob ein Septim-Vierklang, wie bei h 2, weil sich $\bar{\bar{e}}$ als Septima in die Octave $\bar{\bar{f}}$ auflöset; — oder ob ein Non'-Vierklang, wie bei h 3), wo sich $\bar{\bar{c}}$ als

Septime, und $\bar{\bar{e}}$ als None, in die Octave $\bar{\bar{d}}$ auflösen; — oder ob ein **Undecim-Vierklang**, wie bei **A 4**, wo $\bar{\bar{c}}$ als None sich in die Octave $\bar{\bar{b}}$, und $\bar{\bar{e}}$ als Undecime sich in die Decime $\bar{\bar{d}}$, auflöset, so dass dadurch $\bar{a}$ zur Septime wird, welche aber, als **vollkommene Dissonanz** nicht frei eintreten durfte, wesshalb hier angenommen werden muss, dass dieser vollkommen dissonirende Vierklang der **Septim-Vierklang** von Harmonie *F* sei, und sich so aufzulösen, und nach seiner Auflösung, quartschrittig, nach *B*-Harmonie hinzuschreiten habe, wie Beisp. 1:



Da nun aber diese Auflösung der Septime $\bar{\bar{e}}$ (Beisp. 1.) zur Octave $\bar{\bar{f}}$ hin, durch den folgenden Dreiklang *B* (Beisp. 2.) verschlungen wird, dadurch, dass die Dissonanz $\bar{\bar{e}}$ ihre Auflösung, eben so regelrecht, **abwärts** in die Decime $\bar{\bar{d}}$ bewerkstelligt, so verwandelt sich dadurch diese Septime $\bar{\bar{e}}$ in die **Undecime** $\bar{\bar{e}}$, wodurch $\bar{\bar{c}}$, zuvor **Quinte**, nun zur **None** wird, — $\bar{a}$, zuvor **Terz**, nun zur **Septime**, — und f, zuvor **Prime**, nun zur **Quinte**; und diese ist das einzige Intervall, welches keiner Auflösung bedarf. Solche **verdeckte** Umwandlung einer eingetretenen Consonanz (wie bei 1), wo $\bar{a}$ als Terz in eine **Dissonanz** (wie bei 2), sich umwandelt, und durch den später eingetretenen Ton b als Prime zur **Septime** wird, und sich, wie oben geschehen, in die Octave b aufzulösen hat, muss anerkannt werden; denn, kann ein, als Consonanz **eingetretener** Ton (wie bei Beisp. 1, 2 der Ton $\bar{a}$) vermittelst eines **später** hinzugekommenen, consonirenden Tones (wie bei 2 durch den Ton b) zur Dissonanz sich **umwandeln**, so kann solche **mögliche** Umwandlung auch willkührlich **angenommen** werden, wie es oben, bei Beisp. **A 4**, statt findet.

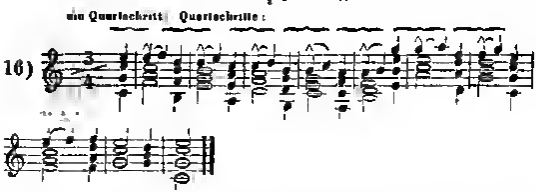
Gleicherweise verhalt es sich mit dem vollkommen dissonirenden Vierklange im Beisp. h 5, der durch den hinzugetretenen Ton *f* dissonirend geworden. Dieser Ton *f* tritt zwar als Consonanz (entweder als Prime, Terz oder Quinte gedacht) hinzu; als Terz gedacht, würde die Auflösung aein wie vorstehend bei Beispiel i 3, $\overline{\overline{c}}$ wäre Septime, und $\overline{\overline{a}}$ None, und beide löseten sich in die Oktave $\overline{a}$ auf; Dreiklang *D* schritte dann zum Dreiklange *G* hin; wird nun aber diese Auflösung des Non'-Vierklanges bei Beisp. 3 verschlungen, dergestalt, dass die Dissonanz $\overline{\overline{e}}$ in die Duodecime $\overline{d}$ sich auflöset, so wird auch dadurch der dissonirende Ton $\overline{\overline{e}}$ zur Terzdecime, und der Ton *f*, zuvor Terz (im Beisp. i 3), wird dadurch im Beisp h 5 zur Septime umgewandelt, und loset sich in die Octave *g* auf, so dass dieser Vierklang bei h 5 ein Terzdecim-Vierklang ist, oder durch seine Auflösung doch dazu wird. — Solche Umwandelung eines Septim- und eines Non'-Vierklanges in einen Undecim- oder Terzdecim-Vierklang findet nur dadurch statt, dass die Auflösung des Septim- oder Non'-Vierklanges verschlungen wird, durch welche verdeckte Auflösung der dissonirende Vierklang zwar quartschrittig fortschreitet; weil aber, an Stelle dieser verdeckten Auflösung, eine andere und wirkliche Auflösung eintritt, so müssen die Dissonanzen auch nach dieser ihrer wirklichen Auflösung benannt, und der dissonirende Vierklang erst nach diesen bemessen werden. Dass aber die consonirenden und dissonirenden Harmonieglieder terzweis über einander sich einordnen, — vom Dreiklange an bis zum Septim-Vierklange und Non'-Fünfklange, und, von diesem aus, zum Undecim-Sechsklange und Terzdecim-Siebenklange, — erweiset sich aus der Dominantharmonie; denn, hat diese einen Septim-Vierklang und einen Non'-Fünfklang, so hat dadurch auch die Tonica einen Undecim-Sechsklang und einen Terzdecim-Siebenklang, als:



Dieser, vermittelst der Dominantharmonie, auf der **Tonica** entstandene Undecim-Sechsklang (Beisp. 1) und Terzdecim-Siebenklang (Beisp. 2) muss dann auch zu jedem andern Tone stattfinden.

(Soviel über die **Beurtheilung** der Dissonanzen.)

Einübung der durch Quartschritte entstehenden Septimen.

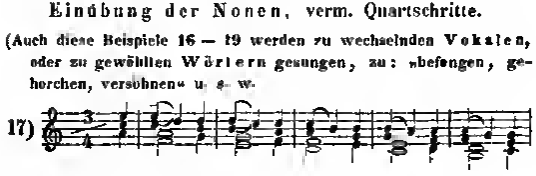


Vorstehende **Vierklänge** eines jeden Niedertaktes sind **Septim-Vierklänge**, und daran erkennbar, weil sich deren Septimen in die **Octaven** auflösen. Es können dieselben aber auch als **Non'-Vierklänge** auftreten, wenn deren obere Dissonanz, als **None**, sich abwärts in die **Octave**, (wie auch noch aufwärts in die **Decime**) auflöset, als:

(Der Vortrag fordert, dass die jedesmalige **Dissonanz** etwas hervorgehoben werde, sei es durch **Nachdruck** oder **Schwellung**, und dass die darauf folgende **Consonanz**, durch eine gewisse **Dehnung**, die **Auflösung** bemerkbar mache.)

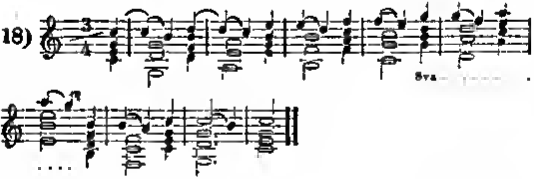
Einübung der Nonen, verm. Quartschritte.

(Auch diese Beispiele 16 — 19 werden zu wechselnden **Vokalen**, oder zu gewählten **Wörtern** gesungen, zu: **befangen**, **gehorchen**, **versöhnen** u. s. w.



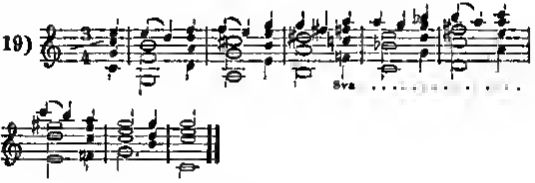
Einübung der, durch Quintschritte entstehenden, Undecimen:

18)



Der Terzdecimen, vermittelst Quintschritte, hin zur Dominanthармonie mit der Septime:

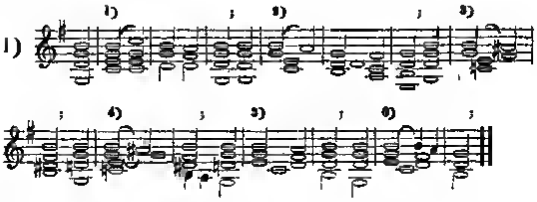
19)



Durch diesen Grundsatz, dass eine jede Dissonanz als Secunde zu derjenigen Consonanz angesehen werden muss, in die sie sich auflöset, und hiernach auch jeder dissonirende Mehrklang schon der ihr folgenden consonirenden Harmonie zugezählt werden muss, in welche er sich auflöset, — durch diesen Grundsatz begründet sich erst die Erkenntniss über die Eigenthümlichkeit der Dissonanzen. Wann der Tondichter z. B. einen dissonirenden Vierklang eintreten lässt, so untersucht und überlegt er nicht erst hintendrein, wohin er ihn will sich auflösen lassen; sondern, bevor er ihn eintreten lässt, hat er schon dessen bestimmte Auflösung im Sinne, und denkt sich unter derjenigen Consonanz, die den dissonirenden Vierklang verursachen soll, auch schon deren harmonische

Geltung, ob sie die Prime, Terz, oder Quinte, auch wohl Septime, des dissonirenden Vierklanges, sein soll; er hat eben so auch die bestimmte Auflösung der offenen Dissonanz im Auge, ob sie zur Octave, Decime oder Undecime des nächstfolgenden consonirenden Dreiklanges, hinzuschreiten habe; so dass ihm der jedesmal vorliegende Vierklang zwar wohl ein Septim-Accord, aber desshalb noch nicht eine Septim-Harmonie, und eben so wenig schon ein Septim-Vierklang ist, z. B. $\begin{cases} \bar{h} \\ \bar{g} \\ \bar{d} \\ g \end{cases} \Big| \begin{matrix} h \\ g \\ \bar{e} \\ \bar{c} \end{matrix}$ während zu den Tönen $\begin{cases} \bar{h} \\ \bar{g} \end{cases}$, die als Consonanzen im vorigen Dreiklange G enthalten, und dadurch zu Dissonanzen vorbereitet sind, $\dot{-}$ zu welcher offenen Dissonanz der Ton $\bar{h}$, durch den Eintritt des Tones $\bar{c}$, geworden ist — (ob $\bar{g}$ nicht auch eine verdeckte Dissonanz ist, lässt sich erst bei der Auflösung dieses dissonirenden Vierklanges erkennen), — während zu den Tönen $\begin{cases} h \\ g \end{cases}$ der Ton c hinzugetreten ist, kann man noch nicht wissen, welche Auflösung der Tonsetzer darunter beabsichtigt hat; dass er aber eine bestimmte Aussicht hatte, ist gewiss; der Zuhörer muss zwar abwarten, welche Auflösung der Verfasser bringen wird, — eben so wie der Hörer oder Leser die Auflösung abwarten muss, wenn ihm eine, gleichsam dissonirende, einer Auflösung bedürfende, Sylbe gebrecht wird, als: „der Vor-," wovon sich noch nicht wissen lässt, ob dieses angefangene, noch dissonirende, Wort, sich auflösen soll in: „Vorfall, Vorschlag oder in Vorstand" u. s. w., der Redner oder Verfasser jedoch weiss es schon, bevor er es anhebt; — eben so erhält es sich mit obigem dissonirenden Vierklange: der Verfasser desselben weiss schon, ehe er ihn setzt, wohin er sich auflösen soll, und ob er sich den eintretenden Ton $\bar{c}$ als Prime, als Terz, als Quinte, oder auch wohl als die

Septime denkt, und welchen er von folgenden Fällen beabsichtigte:



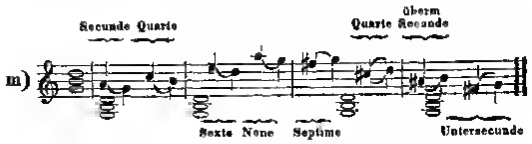
Bei 1 denkt der Verfasser den Ton $\bar{c}$ sicher als Prime der Harmonie *C*, weil er diesen Vierklang sich in *C* auflösen lässt; bei 2 dagegen den Ton $\bar{c}$ gewiss nicht als Prime, sondern als Terz des Dreiklanges *A*, wodurch denn aber auch der Ton $\bar{h}$ so gewiss zur None wird, als der Ton $\bar{h}$ bei 1 die Septime ist; der Ton $\bar{g}$ dagegen, der in 1 die Quinte des Dreiklanges *C* war, ist hier, in 2, die Septime des Non'-Vierklanges der Harmonie *A*, worin Septime $\bar{g}$ und Nono $\bar{h}$ sich in die Octave $\bar{a}$ auflösen. Bei 3 löset der Ton $\bar{h}$ sich in die Decime der Harmonie *Fis* auf, worin $\bar{e}$ die Septime, $\sharp\bar{c}$ mithin die erniedrigte Quinte der Harmonie *Fis* ist, welche leiterfremde Abweichung durch das $\sharp$ angezeigt sein will; $\bar{fis}$ ist hierin die Octave, statt welcher Octave bei 4 die None $\bar{g}$ liegen geblieben ist. Bei diesen Beispielen 3 und 4 denkt der Tonsetzer, der, auf die dabei stattfindende Auflösung, losgeht, den einsetzenden Ton $\bar{c}$ wahrlich nicht als Prime, noch als Terz, sondern als die kleine Quinte der Harmonie *Fis*. Denkt er sich aber den Ton $\sharp\bar{c}$ als kleine Quinte und den Ton $\bar{e}$ als Septime, — wie er sich auch bei der unvollkommenen Auflösung als kleine Septime zu erkennen giebt, — dann ist $\bar{g}$ auch die None der Dominantharmonie *Fis*, und dadurch $\bar{h}$ die Undecime, indem in der voranegebenden

consonirenden Lage der Ton $\bar{h}$ die Terz oberhalb der Octave, also die Decime, war, und nun hier, als Quarte oberhalb der Octave die Undecime sein muss und sich in die Decime aufzulösen hat.

Bei 5 denkt der Verfasser den Ton $\bar{c}$ sich sicher als Septime der Harmonie *D*, weil die Auflösung dahin in den $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ Accord statt findet. Ist nun $\bar{c}$ hier die Septime, dann ist auch $\bar{e}$ die None und hat sich in die Octave (auch wohl in die Decime) aufzulösen; $\bar{g}$ ist die Undecime, und $\bar{h}$ die Terzdecime, diese, sich in die Duodecime, jene sich in die Decime auflösend. Will man die Fortschreitung mit Quinten, wie bei 5, vermeiden, so hält man, wie bei 6, die Auflösung der Terzdecime etwas zurück; es ist diese Vorsicht und Aengstlichkeit hinsichtlich der Quinten hier nicht nöthig, indem die Töne dieser Vorderquinte $\frac{\bar{h}}{e}$ zu dem, diesem Vierklange angehörenden Tone $\bar{c}$, im dissonirenden Verhältnisse stehen, das Gehör daher diese Auflösung von ihnen fordert, hintendrein aber diese Forderung nicht umstossen und sagen kann: „ich verbiete aber, dieser meiner Forderung Gehör zu geben!“ Das Verbot der Fortschreitung mit Quinten kann nur consonirenden Quinten gelten, wie es auch bei Obigem das Gehör bestättiget, indem Beispiel 5 keineswegs klingt wie: $\frac{h}{e}\ \frac{a}{d}$. —

Kann es nun zwar dem Sänger, als Sänger, gleichviel sein, ob man die Dissonanzen: „Septime, Secunde, Quarte, Sexte,“ oder: „Septime, None, Undecime und Terzdecime,“ nennen will, so bleibt ihm doch die Kenntniss unerlässlich, dass er Dissonanzen, als wirkliche Harmonie-Glieder, von den bloss melodischen Mitklängern zu unterscheiden wisse, und dass die Dominant-None oberhalb der Dominant-Septime sich be-

finde, und nicht Dominant-Secunde genannt werden könne; und dass überhaupt die Dissonanzen, als Harmonie-Glieder, einen ganz anderen Werth haben als die blossen Mitklänger „Secunde, Quarte, Sexte, Septime und None" u. s. w. (welche sich aber auch in einen Selbstklänger aufzulösen haben), wie in:



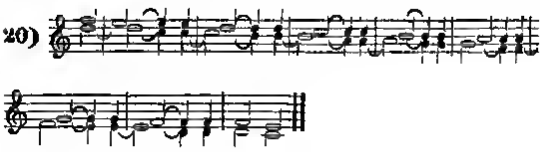
Liegen nun aber die Dissonanzen „Septime und None" als Harmonieglieder, nicht neben der Prime, sondern neben der Octave, in welche sie sich aufzulösen haben, so müssen auch die übrigen Dissonanzen, die (der harmonischen Glieder-Ordnung nach), höher liegen als die Septime und None, und daher in die Octav-Terz (in die Decime) und in die Octav-Quinte (in die Duodecima) sich auflösen, auch darnach als Undecime und Terzdecime gedacht werden, wollte man sie auch „Quarte" und „Sexte" nennen.

Dass der Tonsinn eines angehenden Sängers mit der Eigenthümlichkeit der Dissonanzen vertraut gemacht werde, ist eine der hauptsächlichsten Aufgaben des Unterrichtes. Manchem, grade mit empfindsamem Ohre Begabten, fällt es schwer, wie überhaupt die dissonirenden Mitklänger, so auch die eigentlichen Dissonanzen, rein zu intoniren, weil sie seinem Gehöre an und für sich nicht zusagen; wird nun aber einem Solchen erklärt, und es ihm hörbar vorgemacht, wie eine Dissonanz die erwartende Beruhigung, oder doch die Erwartung zur Beruhigung, durch ihren zweitstufigen Hinschritt zur Consonanz, schon in sich trage, so wird gar bald das Gehör eines Solchen die Abneigung gegen die Dissonanzen in eine Zuneigung verwandeln, und sich nicht mehr durch dieselben

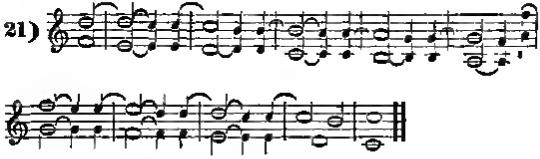
verletzt führten, wozu noch folgende, zweistimmig zu singende, Uebungen wesentlich beizutragen vermögen:

(die durch einen Bogen verbundenen Töne dürfen nicht durch Athemschöpfen getrennt werden):

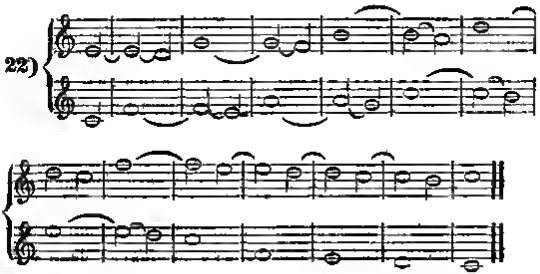
20)



21)

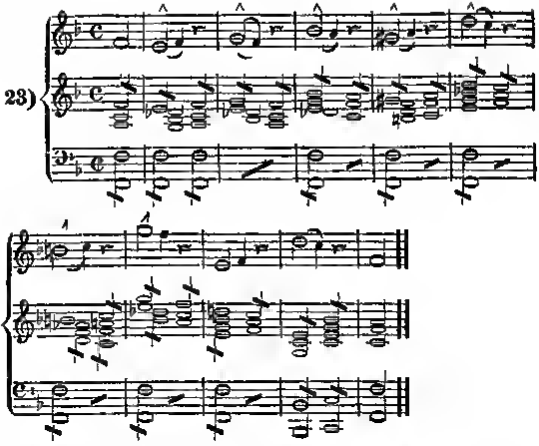


22)



Wer diese harmonischen Dissonanzen beider Stimmen rein zu singen vermag, dem werden die bloss melodischen Mitklänger keine Schwierigkeit mehr bieten, denen jedoch noch die Einübung frei eintretender Dissonanzen, wie die bei (sogenannt) liegendem Basse oder Orgelpunkte, vorauszugeben hat, wie:

23)

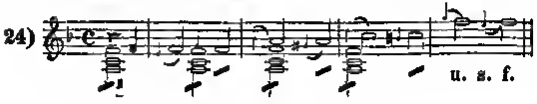


D. Einübung der bloss melodischen Mitklänger.

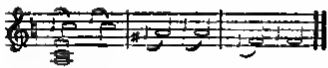
Wenn vorstehende, frei eintretende, Dissonanzen, Nr. 23 (sämmtlich der Tonica-Harmonie *F* angehörend), getroffen werden, dann lasse man dieselben als frei eintretende Wechseltöne, als Vor-Mitklänger, singen; solche zuerst als Vorschläge bezeichnet, damit der Singende sie von den consonirenden Selbstklängern der Harmonie *F*, vorsuesichtlich, unterscheide. Diese Vorschläge sollen aber im wirklichen Viertelwerthe gesungen, und ihnen gleiche Dauer mit den Selbstklängern gegeben werden, wie: (zuvor ist der Dreiklang mit seiner Prime, Terz, Quinte und Octave zu singen; dann erst jedem dieser Selbstklänger dessen Mitklänger hinznzufügen, und sind solche auch ausser der Reihe zu fordern.)

Mitklänger zur Prime, zur Terz, zur Quinte, zur Octave,

24)

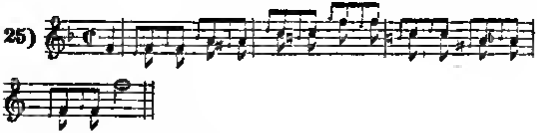


u. s. f.



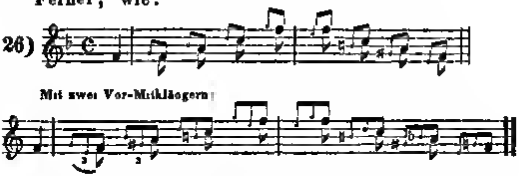
Dann, jeden Ton im Achtelwerthe, wie: (mit voriger Begleitung.)

25)



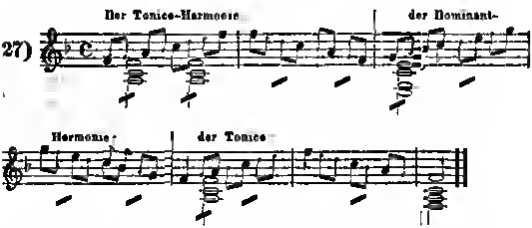
Ferner, wie:

26)



Durchgangs-Mitklänger:

27)



Sämmtliche vorstehende 27 Gehörbildungs-Uebungen sind erforderlich, den Sänger sowohl mit dem tonsprachlichen Werthe der Einzeltöne bekannt zu machen, als auch dessen Gehör für die richtige Auffassung derselben zu schärfen, und zu stärken für die Reinheit, und den richtigen Ausdruck der hervor-

zuhringenden Töne. Diese wenigen Beispiele reichen aber auch vollkommen dazu aus, die Stimme als ein rein gestimmtes Instrument auftreten zu lassen: dies der Zweck einer geistigen Gehörbildungs-Lehre, die noch keine Gehör-Ausbildungslehre sein will, welche letztere sich mit der kunstrechten Darstellung der Töne zu befassen hat, um, durch einigemäss richtigen Ausdruck, der Seele eines Tonstückes einen ihr entsprechenden, sie aussprechenden Leib anzuhauchen, um zu zeigen, wie des Menschen Hauch, eine, die Natur noch überbietende Wunderschöpfung in's Dasein zu rufen vermag.

Darmstadt.

J. Ch. Markwort.

Grosch. Hess. Vokalmusik-Direktor.

Dr. Christian Heinrich Rinck.

Nekrolog.

Es sind nun etwas über zehn Jahre, dass ich den Mann, dessen Tonschöpfungen mir schon so vielen Genuss gewährt hatten, persönlich kennen lernte, und die frohen Augenblicke, welche ich in der Nähe des liebenswürdigen Greises zugebracht, werden mir stets unvergesslich sein. Wenn bei irgend einem Menschen, so stellte sich bei Rinck das Aeussere als ein treuer Spiegel des Innern dar. Aus seinem lebhaften, freundlichen Auge sprach Verstand, Güte und Gemüthlichkeit; seine edle Gesichtsbildung, sein langes, schneeweisses Haupthaar machten sein Erscheinen, obwohl seine Körpergrösse das Mittelmaass nicht überschritt, in hohem Grade interessant; seine Worte waren einfach, herzlich und treffend, sein Benehmen leutselig und heiter; Alles an ihm verkündigte auf's deutlichste, dass wir nicht allein einen gutherzigen, redlichen und vortrefflichen, sondern auch einen wahrhaft deutschen Mann vor uns hatten. Er stand damals in der schönsten Zeit seiner Künstlerkraft und erfreute sich des Segens, den seine Werke weithin ausgegossen, und einer Anerkennung, die seinen Verdiensten allgemein gezollt wurde, mit harmloser Bescheidenheit. Seitdem hat sich die Zahl seiner Compositionen, seiner Schüler und Verehrer bedeutend vergrössert, und er muss mit Fug und Recht als einer der thätigsten, förderlichsten und tüchtigsten Meister und Pfleger der holden Musika angesehen werden. Seinem Andenken gebühren daher wohl auch in diesen Blättern einige Zeilen.

Dem Schullehrer Rinck zu Elgersburg, einem durch seine romantische Lage wie durch den biedern und heitern Sinn

seiner Sewohner bekanntea Dorfe im Gothaiechen, wurde am achtzehaten Februar 1770 ein Söhnlein geboren, dem er in der Taufe die Namen Christian Heinrich geben liese. Er leitete selbst den ersten Unterricht dee Knaben, der schon so frühe sein Talent für Musik bekundete, dass er (so erzählt J. Mainzer, der Schüler und Freund des nachmals so berühmt gewordenen Cantors, in seinem „Musikalischen Athenäum") in seinem siebenten Jahre jedwede Composition in die schwierigsten Tonarten transponiren und den figurirten Bass mit grösster Leichtigkeit lesen konnte. Für den jungen Christian Heinrich war ein Organist die erste Person auf der Welt, und kein Schauspiel sehenswerther, als die Lenkung des Pedals einer Orgel. Nach zurückgelegtem vierzehnten Jahre übergab ihn sein Vater den geschicktesten Musikern jener Gegend zum Unterrichte. Unter diesen wird besonders Cantor Kirchner genannt, von welchem er in die Elemente der Composition eingeführt wurde. Mehr noch verdankte er dem ausgezeichneten Organisten Kittel zu Erfurt, einem Schüler und ausserordentlichen Verehrer Sebastian Bach's. Bei demselben setzte er drei Jahre lang, von seinem sechszehnten bis neunzehnten Jahre, mit Anstrengung und Erfolg seine Studien fort, und eignete sich die Gediegenheit der Bach'schen Schule an. Die Vorlesungen des berühmten Forkel in Göttingen sollten seine musikalische Ausbildung vollenden, und schon rüstete er sich, nach dieser Stadt zu gehen; da wurde ihm, im Jahr 1790, die Stelle eines Stadtorganisten in Giessen angeboten, und er nahm sie an. Jetzt musste er aber den sauern Ernst des Lebens und die vielfachen Hemmungen, welche die rauhe Wirklichkeit so oft dem aufstrebenden Talente entgegenwirft, in vollem Maasse kennen lernen. Eine alte, schlechte Orgel, ein anstrengender Dienst, ein geringer Gehalt, und in Folge davon die Nothwendigkeit, durch Geist- und Kraft-lähmenden Privatunterricht die beschränkten Geldmittel vermehren zu müssen, haben unserm jungen Componisten unendlich viele Seufzer ausgepresst. Dennoch hörte er nicht auf, sich an den

Werken eines Bach, Haydn und Mozart zu erbauen und zu belebren, und durch Lektüre der besten Bücher seine theoretischen Kenntnisse zu erweitern: dazu musste ihm die Nachtzeit Muse bieten. Während seines ungefähr fünfzehn Jahre langen Aufenthaltes in Giessen besserte sich nur allmählich seine pecuniäre Lage, indem er noch zum Schullehrer und zuletzt zum Cantor am dortigen Pädagog befördert wurde. Im Jahre 1805 trat aber ein günstiger Wendepunkt seines Geschickes ein, indem ihn nämlich ein Ruf zur Stadtorganisten-Stelle nach Darmstadt und damit in eine seinem künstlerischen Wirken weit günstigere Sphäre zog. Er trat zugleich als Mitglied in die Hofkapelle, welche damals durch den ausgezeichnet kunstsinnigen Grossherzog neu organisirt wurde, und bildete seinen Geschmack an den mit grösster Sorgfalt und mit allem Aufwande vorgeführten Opern der vorzüglichsten Compositeurs. Er wurde ferner Cantor am Gymnasium, Mitglied der Commission zur Prüfung der Lehramts-Candidaten, Hoforganist und Kammermusiker.

Inzwischen hatte sich der Ruf seiner Virtuosität im Orgelspiel und seiner Tüchtigkeit in der Composition weithin verbreitet, so dass aus allen Gegenden Deutschlands junge Männer nach Darmstadt kamen, um seinen Unterricht im Clavier- oder Orgelspiel, im Gesang und in der Harmonielehre zu geniessen: die innige Verehrung und Liebe, womit alle diese Männer — einige derselben recht ausgezeichnete Musiker — an ihrem alten Lehrer hingen, und jetzt noch von ihm reden, zeugt gewiss auch für seine Trefflichkeit.

In seinem häuslichen Leben erfreute er sich, an der Seite einer braven Gattin, von guten Kindern und Enkeln umgeben, eines stillen Glückes. Obgleich ihn aber mannichfaltige Auszeichnungen, von Seiten seines Fürsten und mehrerer Kunstinstitute, zu Theil geworden waren, wirkte er dennoch mit Anspruchlosigkeit und Bescheidenheit treu und fleissig bis in seine alten Tage. Die Feier seines fünfzigjährigen Dienst-Jubiläums im Jahre 1840 brachte

ihm viele Freuden und Ehren, seine im April 1843 aber erfolgte Pensionirung mit vollem Gehalte eine wohlverdiente Ruhe, deren er bis zu seinem Hintritte zur ewigen Ruhe, am siebenten August 1846, in grosser Zurückgezogenheit genoss.

Ueber seine zahlreichen Compositionen lässt sich im Allgemeinen das Urtheil fällen, dass sie, wie der Mann selbst, einfach, edel, fromm, rein und klar sind. Ohne auf das Lob der sogenannten Genialität und Hyperphantasie Anspruch zu machen, tragen sie den Stempel ächter Weihe, und sorgfältiger wie vollendeter Ausarbeitung. Seine Kirchenmusik — er hat, seinem frommen Hange und den Verhältnissen seiner Stellung folgend, fast nur solche geschrieben — ist weit entfernt von der Geschraubtheit und Effekthascherei der meisten mit dem Namen kirchlicher Compositionen auftretenden Werke der Neuzeit, eine ächte und geeebte Dienerin des Gottesdienstes. Rinck hat für Gesang (gewöhnlich mit Orgelbegleitung) Vieles und Tüchtiges geliefert; denn ausser mehreren kleinen Compositionen für Belebung der Andacht in der Kirche, Schule und im Hause, Choralbüchern, Chorgesängen, Duetten u. s. f., hat er auch mehrere grössere verfasst: eine Weihnachts- und Charfreitags-Cantate, einige Hymnen, mehrere Messen, (eine in *D*, lat. und deutsch, Op. 91, — und eine Messe für 4 Männerstimmen, mit deutschem und lat. Texte, Op. 128, erst vor Kurzem bei Schott erschienen), eine Abendmahlsfeier, Op. 129, sein letztes Werk, u. v. a. — Weniger hat er für Pianoforte, zu zwei und zu vier Händen, componirt, meistens Variationen und Uebungsstücke. — Am fruchtbarsten und ausgezeichnetsten aber war er in Compositionen für die Orgel. Hier erblicken wir zuerst eine stattliche Cohorte von „Vor-, Nach- und Zwischenspielen," die unter verschiedenen Bezeichnungen, als Präludien, Nachspiele, Choräle mit Variationen u. dgl., in einer grossen Zahl von Sammlungen oder Lieferungen, bei verschiedenen Musikverlegern, namentlich bei André in Offenbach, Breitkopf und Härtel in Leipzig, die meisten

bei Simrock in Bonn und bei Schott in Mainz erschienen sind (die letztere Musikhandlung veranstaltet eine neue und wohlfeile Auflage der bei ihr verlegten Sammlungen, und hat bereits 4 Hefte wieder erscheinen lassen). Die „Praktische Orgelschule“ in 6 Theilen (bei Simrock in Bonn), der „Choralfreund oder Studien für das Choralspielen“ in 7 Bänden (bei Schott in Mainz) nebst 2 Supplementbänden, die „Praktische Ausweichungsschule“ (bei denselben) und die „Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen“ in 3 Theilen (bei Diehl in Darmstadt,) sind, zum Theil in fremde Sprachen, in's Französische, Englische, Italienische übersetzt, weithin bekannt und berühmt, und haben zur musikalischen Ausbildung von Organisten, Schullehrern und Cantoren ausserordentlich beigetragen —

Mögen daher Rinck's sterbliche Ueberreste in Staub zerfallen; seine Werke werden, immer neue Früchte bringend, fortdauern, und sein Name, als der eines der verdientesten Tonkünstlers, im Andenken der Nachwelt unvergänglich leben.

F. M. Gredy.

Recenſionen und Anzeigen.

25 Études pour le Piano, dédiées à J. B. Cramer par H. Bertini jeune. Op. 134. Pr. 4 fl. 12 kr. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez le fils de B. Schott.

Die allgemeine Verbreitung der überausgrossen Menge der Bertini'schen Werke dieser Gattung zeugt bereits hinlänglich von dem Verdienste, welches er sich mit unermüdlichem Fleiss um das Studium des Pianofortespiels erworben hat; noch gründlicher wird gegenwärtig sein Verdienst dadurch hervorgehoben, dass die oben genannte Verlagshandlung sich genöthigt gesehen hat, seine erste Etudensammlung in einer neuen Auflage erscheinen zu lassen, die jedoch von dem Componisten selbst vielfach verbessert und mit 3 ganz neuen Etuden bereichert ist. Die erste Ausgabe erschien (wann? wissen wir nicht genau anzugeben) in Paris bei *Janet frères,* und enthielt nur 24 Stücke. Als die vorzüglichsten Etuden sind Nr. 2, 4, 8, 12, 13, 16, 19 und 24 zu bezeichnen; in einigen andern Nummern gibt der Verfasser eigentliche Studien, wie in Nr. 15 eine vortreffliche Uebung zu Terzengängen für die rechte und für die linke Hand, in Nr. 25 nur für linke Hand, in Nr. 9 zu Oktavengängen in beiden Händen, in Nr. 11 für Sprünge in der rechten Hand. Für die Besitzer der ersten Ausgabe ist zu bemerken, dass die in derselben enthaltenen Nummern 12 und 14 in der neuen ganz fortgelassen, dagegen aber in der letztern 3 ganz neue Etuden, Nr. 8, 9 und 25, hinzugekommen sind, ferner, dass Nr. 1, 2, 15 und 24 (Nr. 1, 13, 15 und 19 der neuen Ausgabe) bedeutend verändert und so sinnreich als geschmackvoll verbessert worden sind.

Die Schönheit des Notendrucks und die Eleganz, womit die Verlagshandlung diese neue Ausgabe ausgestattet hat, lassen nichts zu wünschen übrig.

H. A.

Grand Quatuor en partition pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à Son Excellence Monsieur le Baron de Stutterheim etc. par L. van Beethoven. Op. 131. Preis 2 fl. 24 kr. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott.

In der vorliegenden ausserordentlich schönen Partitur (50 Seiten in Lexicon-Format) verdanken wir der fleissigen Verlagshandlung eine neue Ausgabe des bereits vergriffen gewesenen Beethoven'schen *Cis-moll*-Quartetts, wofür die wirklichen Kenner und Verehrer der grossen Quartette des unsterblichen Meisters gewiss ihren schuldigen Dank nicht versagen werden. —

Die ungewöhnliche Form in Zusammenstellung der einzelnen Sätze dieser Composition, die aus sieben einzelnen Theilen besteht: 1) *Adagio ma non troppo.* 2) *Allegro molto vivace.* 3) *Allegro moderato*; kurze Einleitung zu Nr. 4, *Andante ma non troppo* (Thema mit Variationen, gross und schön in Erfindung und Ausführung, auch mit eigenthümlichen Instrumentaleffecten). Nr. 5) *Presto.* Nr. 6) *Adagio quasi un poco Andante.* Nr. 7) *Allegro,* hat den Meister veranlasst, auf dem Titel noch eine Notiz beizufügen, welche von den Herren Verlegern in einem Facsimile auf einem besonderen Blatte beigegeben worden ist. Sie lautet: wie folgt: „4tes Quartett (von den neusten) „für 2 Violinen, Bratsche und Violonschell von *L.* v. „Beethoven. NB. zusammengestohlen aus verschiedenem „diesem und jenem."

Wie erfreulich würde es für die Kammermusik sein, wenn irgend einer unserer neuen Meister einen Diebstahl in ähnlicher Art beginge, und uns auf diese Weise mit den schönsten und geistreichsten seiner Erzeugnisse erfreuen wollte!

H. A.

Liederbuch des Wiener Männergesang-Vereins. Chöre und Quartette für Männerstimmen. I. Jahrg. 3. Heft. Darin der Chor: „Um Mitternacht" etc. Gedicht von Fried. Rückert, Composition von

Gottfried Preyer, Hofkapellmeister etc. in Wien. Op. 89. Wien, bei F. Glöggl. Pr. 45 kr.

Dieser in Partitur und einzelnen Stimmen gedruckte Chor ist von sehr guter Wirkung, wie Recens. aus eigner Erfahrung bezeugen kann. Besonders schön macht sich der choralartige Satz von der Stelle ab, wo der $^4/_4$-Takt beginnt. Selbst die gegen das Ende hin vorkommenden, etwas pikanten Modulationen wirken nicht im mindesten störend auf den guten Eindruck des Ganzen. — Worauf soll sich das zu Anfang des dritten Satzes stehende Wort *meno* (minder, weniger) beziehen? Wenn auf das anfängliche Tempo, so könnte wohl besser dastehen: *meno adagio*.

E.

Drei Gesänge für Männerchöre, componirt etc. von C. L. Drobisch. 55. Werk. In Partitur und Stimmen. Augsburg, bei A. Böhm.

Diese drei Gesänge gehören der ernstern Gattung an und können den bessern Sammlungen von Männergesängen aus der neuern Zeit beigezählt werden. Zu den gelungensten Stücken rechnet Recens. die Nummern 2 und 3 (Abendfeier und Hymnus). Nur Schade, dass in Nr. 2 die Stelle von Takt 25 an bis zur Fermate zu gedehnt und mit etwas zu grellen Harmonieen ausgedrückt ist. An Nr 1 (dem Morgenliede) kann Recens. der gleich im ersten Takte gebrauchte Ausweichungsaccord *h d f a* nicht sonderlich gefallen; dasselbe gilt im erhöhten Masse von der Harmonieenfolge im 12. und 13. Takt der 3. Seite der Partitur: dergleichen ist für den Chorstyl immer bedenklich. Im Uebrigen jedoch ist auch dieser Gesang von „gutem Korn und Schrot." Besonders den Seminarien und Gymnasien sei diese Sammlung zur Anschaffung bestens empfohlen.

E.

Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen von Conradin Kreutzer. Neue Aufl. in Partitur und Stimmen. V. bis IX. Heft. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Ueber die vorhergehenden Hefte dieser schätzbaren Sammlung ist im 98. und 99. Heft der Cäcilia bereits

ausführlicher die Rede gewesen, und erlaubt sich Recens., die geehrten Leser darauf zurückzuweisen.

Von der vorliegenden Fortsetzung ist im Allgemeinen zu sagen, dass sie an Werth den früheren Lieferungen nicht nachsteht. Wenn jedoch in letzterem die eigentlichen Chorgesänge gegen die sogenannten Quartett- oder Sologesänge in der Aufnahme etwas begünstigt werden; so kann von den neusten Lieferungen mehr oder weniger das Gegentheil gelten. In Hinsicht auf die nöthige Abwechselung zwischen Chor- und Sologesang wird man dieses Verfahren nur gut heissen.

Aus dem reichhaltigen Inhalte dieser Sammlung verdienen besonders die folgenden Nummern als allgemein anerkannte Lieblingstücke unserer Männergesangvereine hervorgehoben zu werden:

Im V. Heft: 1) Die Capelle (in *cis-moll*). — 2) Was ist das für ein durstig Jahr? (*B-dur*, $^6/_8$-Takt.) — An diesen Liedern ist bemerkenswerth, dass Herr Kreutzer ein jedes derselben zweimal, und zwar, dem Charakter nach, mit merklich von einander verschiedenen Compositionen bedacht hat. (Man sehe das Gegenstück des Trinkliedes [ans *B-dur*, im $^3/_4$-Takt] im 8. Hefte.) Bei solchem Verfahren ist's gewöhnlich der Fall, dass sich die eine Composition als gelungen und die andere als verwerflich herausstellt, wie dies z. Beisp. von mehreren Reichardt'schen Melodien nachgewiesen werden kann; aber hier stossen wir auf eine Ausnahme von der Regel: Hr. Kreutzer hat beide Male etwas Gutes und Gediegenes aufzuweisen. Interessant wäre es, vom Herrn Componisten die näheren Grunde zu erfahren, welche ihn zu dieser Verschiedenheit in der Auffassung ein und desselben Gedichts veranlasst. —

Im VI. Hefte findet sich unter andern das sehr beliebte Lied: Was ist das Göttliche auf dieser Welt? (von Th. Sydow) und der schöne Chorgesang: Ich suche dich — von Hegner.

Im VII. Hefte befindet sich das liebliche: O sanfter, süsser Hauch!

Im VIII. Hefte die effektvolle Siegesbotschaft, gedichtet von Uhland, (Mit Begleitung von Hörnern, Trompeten, Posaunen und Pauken.) Dieses Tonstuck wäre wohl geeignet, um auf grössern Musikfesten vorgetragen zu werden.

Das IV. Heft ist durchgehends nur mit Quartettgesängen

ausgestattet; darunter verdient besonders Nr. 50 hervorgehoben zu werden.

So viel über die vorliegenden Hefte. Ueber die Fortsetzung wird Recens. seiner Zeit das Nähere berichten.

E.

Clavierschule für Kinder. Von Adolph Lecarpentier, Prof. am Conservatorium in Paris. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 48 kr.

Auf eine gute, den kindlichen Anlagen und ihrem Entfaltungsgang, so wie der Natur des Gegenstandes angemessene Lehrart (Methode) kommt Alles an. Sei der Gegenstand noch so reich an Elementar-Stoff und schon an sich noch so anziehend für Kinder; so wird doch alle Mühe des Lehrers, die Sache den Kindern beizubringen, vergeblich sein, wenn er seinen Gegenstand nicht in der Ordnung zu behandeln und der kindlichen Kraft so anzupassen weiss, dass sie ihn ergreifen und zu ihrem völligen Eigenthum machen kann.

Eine gute Methode wird im Allgemeinen folgende Eigenschaften haben:

1) Sie muss das eigene Interesse des Schülers für den zu behandelnden Gegenstand erregen und fortwährend erhalten. Sie muss so beschaffen sein, dass durch sie, ohne alle Zwangsmittel, die Aufmerksamkeit des Kindes und seine ganze Thätigkeit zum Selbstfinden und Hervorbringen dessen, worin es weiter kommen soll, erweckt, belebt und durch den ganzen Gang des Unterrichts unterhalten wird.

2) Die gute Methode muss überall zur Gründlichkeit im Wissen und zur Genauigkeit in allem Thun führen. Sie hat dafür zu sorgen, dass der Gegenstand auf jeder Stufe von allen Seiten beleuchtet, und damit das Gelernte zum sichern Eigenthum der Seele werde.

Die wahre Methode muss 3) in der Behandlung ihres Gegenstandes einen festen, ununterbrochen fortgehenden, in der Natur des Gegenstandes gegründeten, und den Entwicklungs- und Bildungsgesetzen der kindlichen Anlagen gemässen Gang befolgen. —

Vorstehende allgemeinen Sätze, welche auf den ge-

sammten Elementarunterricht angewandt werden können, mögen hier als Einleitung dienen, um einen Massstab abzugeben für das, was in Hinsicht auf Methodik von einer guten Clavierschule billig verlangt werden könnte und sollte. Wie steht's aber in dieser Rücksicht mit der Wirklichkeit? Stehen wir schon am Ziele, oder bleibt noch ein gutes Stück Arbeit zu vollführen übrig? Recens. stimmt für das Letztere, und hoffentlich wird ihm Jeder beistimmen, welcher Gelegenheit gehabt hat, sich mit der Literatur unserer Clavierschulen auch nur einigermassen zu befassen.

Der Hr. Verf. obigen Werkes hat sich auf eine so umständliche und streng methodische Arbeit, wie sie Recens. im Auge hat, nicht eingelassen; er hat es vielmehr vorgezogen, nur in Einem Punkte zu excelliren. Sein Bemühen zielte hauptsächlich nur auf die Aufstellung des für diesen Unterricht geeigneten Uebungsstoffes und auf die Anordnung desselben nach einer festgesetzten, elementarischen Reihenfolge; und eben darin hat er sich als Meister bewährt. Seine Clavierschule verdient rücksichtlich ihres trefflichen Stufenganges in den Uebungen vor vielen ihres Gleichen hervorgehoben und ausgezeichnet zu werden. Was dagegen den eigentlich unterrichtlichen Theil dieser Schule anbelangt, so kann ihm Recens. keinen besondern Werth beimessen; ja, es wäre sogar für das ganze Werk nur von Vortheil gewesen, wenn sich der Verf. ganz und gar nicht darauf eingelassen hätte.

Denn das, was z. B. hier von Seite 2—7 gesagt worden ist, findet sich länget ausführlicher und gründlicher auseinander gesetzt in unsern sogen. „allgemeinen Musiklehren," z. B. in der Gottfr. Weber'schen, in der G. W. Fink'schen u. s. w. Sodann stösst man hier oft auf Kleinliches in den Erklärungen, z. B. auf die Bedeutung des Bindebogens etc., und sucht über weit wichtigere Materien, z. B. über den kurzen und langen Vorschlag und über Dauer derselben (s. S. 45) etc., nur vergebens die gehörige Belehrung. Warum denn immer auf halbem Wege stehen bleiben?

Um aber auf die erwähnte elementarische Anordnung des Unterrichtsstoffes zurückzukommen, so muss Recens. ferner als ein gelungenes Unternehmen hervorheben, dass der Hr. Verf. seinen Uebungsstoff auf jeder einzelnen Stufe unter zwei Rubriken vertheilt hat, wovon die erste mit dem Namen *„Exercice"* (Uebung) und die zweite mit

„*Récréation*“ (Erholung) belegt worden. Das ist in Bezug auf den Unterricht sehr weise und gut gehandelt: die noch schwachen Kräfte des Kindes bleiben nur bis zu einem gewissen Grade gespannt und frisch; ist's aber damit zu Ende, so muss die Zeit für die „Erholung“ eintreten; erst nach dieser kehren in der Regel die Kräfte wieder ein, um mit Vortheil auf die „*Exercices*“ zurückzukommen. Diese sogen. Erholungen sind meist so beschaffen, dass sie in Hinsicht auf melodiöses Wesen in der Composition von der gefälligsten und geschmackvollsten Art sind, und zweifelt Recens. ganz und gar nicht daran, dass sie die Kinder mit vieler Lust und Liebe spielen werden. Auf diesen Umstand sollten die Herausgeber von Clavierschulen etwas mehr achten, als es gewöhnlich der Fall zu sein scheint. Hauptsächlich dieser melodiösen Eigenthümlichkeiten wegen ist es gekommen, dass die Cramer'sche Clavierschule eine so grosse Verbreitung im Publikum gefunden; denn in Rücksicht auf bessere Methode und namentlich auf zweckmässigeren Stufengang, worin sie von der vorliegenden Schule weit überragt wird, bleibt für dieselbe noch gar Vieles zu wünschen übrig.

Die einzelnen Uebungsstücke der vorliegenden Clavierschule sind hauptsächlich nur auf zweihändiges Spiel berechnet; mit Seite 34 beginnt jedoch auch das vierhändige Spiel, welches aber nur durch einige wenige Uebungen vertreten ist. — Sämmtliche Uebungsstücke nehmen den Raum von 49 Seiten ein; der Hr. Verf. hat es also sehr wohl verstanden, in der Kürze viel abzuthun, was gleichfalls kein geringes Verdienst ist. Ein Kind, welches diesen Cursus durchgemacht hat, ist befähigt, nach den bekannten Uebungsstücken von Clementi, Bertini etc., sodann auch nach den leichtern Sonaten, Variationen etc. unserer bessern Meister zu greifen; es steht ihm für diesen Zweck kein sonderliches Hinderniss weiter mehr im Wege.

Den Fingersatz, welchen der Hr. Verf. sämmtlichen Uebungsstücken beigesetzt, findet Recens. durchgehends gründlich und zweckmässig; nur für die kleinern Hände wird der Lehrer hin und wieder eine kleine Abänderung treffen müssen, die jedoch dem Mindergeübten nicht schwer fallen kann.

Dem französischen Originaltext ist auch ein deutscher Text beigegeben. Die Uebersetzung ist im Allgemeinen als gelungen zu bezeichnen. Dass sich der Uebersetzer hin und wieder auf eine Verkürzung des Textes ein-

gelassen, war ganz in der Ordnung. Bei einer neuen Aufl. dieses Werkes wurde Recens. sogar dafür stimmen, den ganzen Text entweder über Bord zu werfen, oder denselben von einem befähigten Musiker revidiren, verkürzen und umändern zu lassen. So, wie er jetzt ist, nützt er wenig oder nichts. Auch wäre es Schade um das in anderer Hinsicht so gediegene Werk, wenn es mit den oben erwähnten Schwächen wieder in die Oeffentlichkeit treten sollte.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass dem Uebersetzer an mehreren Stellen Ungenauigkeiten im Ausdruck mit untergelaufen sind; er spricht z. B. von der Lage der Note (man sagt nicht: die Note liegt, sondern sie steht auf dieser oder jener Stufe), — von Tempi's (im Plural) etc. —

Die äussere Ausstattung des Werkchens ist so, dass nichts zu wünschen übrig bleibt.

E.

Druck von Joh. Wirth in Mainz.

Intelligenz-Blatt

zur

„CÄCILIA.“

1846. **Nr. 101.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ Kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Anhalt von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ Kr.** oder **1 Ngr.**

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

F. A. GRESSLER's

Fata morgana.

NATIONAL-FAVORITEN

der

6 europäischen Hauptnationen,

enthaltend:

6 Originalweisen, in frei variirter Manier, die charakteristischen Musikformen einer jeden Nation darstellend, mit angedeuteter Applicatur für Pianoforte.

Op. 17. Folio, in sehr eleg. Umschlag geheftet. 1 Rthlr. od. 1 fl. 48 kr.

Wie die Deutschen, die Franzosen, Spanier, Italiener, Britten und Russen sich durch ihre Sprache unterscheiden, so verschieden und charakteristisch bezeichnet sind ihre Melodieen und Klänge, so treffend drücken sie die Empfindungsweise und die Eigenthümlichkeit ihrer Nation aus. Hiervon enthalten obige Favoriten interessante Proben in circa 60 Nationalmelodieen, von denen wir als die bekanntesten nur anführen wollen: die französische Gavotte, Bourrée, Passepied, Tambourin, den spanischen Fandango, Bolero, die Espagnole, Boabisch; die italienischen Forlane, Tarantella, Barcarole; die britischen Volksweisen, Reveillen, Ecossaisen, Anglaisen, Gigues; die deutschen Volksweisen, Allemanden, Ländler, Zweifritte, Kärntner, Tyroler, Hanakisch, die Polka, den Hopser und Galopp; die russische Volkshymne, Masurka, Kosaken-, Baschkiren-Tänze und Polonaisen. — Dieses Heft hat für Freunde der Charakter- und Nationalmusik einen wahrhaft bleibenden Werth.

Neue Musikalien,

welche im Verlage
der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung
von **B. Schott's Söhnen** *in* **Mainz**
erschienen,
und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

Sinfonie en Mi-b

à grand Orchestre
par **Félicien David.**

Partitur Pr. 10 fl. 48 kr. Stimmen Pr. 14 fl. 24 kr.

QUATUOR

pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle
par **H. F. Kufferath.**

Op. 12. Pr. 5 fl. 24 kr.

TRIO

pour Piano, Violon et Violoncelle
par **G. A. OSBORNE.**

Op. 52. Pr. 4 fl. 12 kr.

GRAND TRIO

pour Piano, Violon et Violoncelle
par **W. REULING.**

Op. 82. Pr. 6 fl.

Grand Duo

pour Piano et Violon
sur des motifs de l'opéra LE BARBIER DE SEVILLE
par
par **CH. DE BERIOT** et **G. A. OSBORNE.**

49me Livre de Duos. Pr. 2 fl. 24 kr.

Etudes primaires

pour le Piano, servant d'introduction aux Etudes élémentaires
par **H. Bertini.**

Op. 166. Pr. 2 fl. 24 kr.

Beiträge zur Geschichte der Clavierſonate

von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. P. Emanuel Bach.

Von

Immanuel Faisst.

(Schluss.)

Eine zweite Form, welche die Componisten unserer Zeit von den Früheren übernahmen nnd in den Sonaten weiter anbauten, ist die Liedform. Dass diese Form in der fraglichen Zeit eigentlich weiter ausgebildet worden ware, können wir nicht sagen; denn die Liedform geht, sobald sie über ihre Grundzüge hinaus entwickelt wird, sobald ihre einzelnen Theile innerlich erweitert und selbständiger gemacht werden, sogleich entweder in die Sonaten- oder in die Rondoform über. Was also unsere Componisten innerhalb dieser Form selbst thun konnten, war bloss eine äusserliche Bereicherung, Ausdehnung, Vermehrung derselben. Wir kennen die Liedforai bereits als entweder zwei- oder dreitheilig. Dia Grundzüge bleiben, wie gesagt, auch jetzt dieselben; doch zeigen sich jetzt da und dort auch Eigenthümlichkeiten, mannigfaltigere Wendungen u. s. f. Der erste Theil schliesst bei den einfachsten Gestaltungen noch mit einer Halbcadenz auf der Dominante oder sogar mit einer vollkommenen auf der Tonika; eine scharfere Scheidung des ersten Theils vom Folgenden wird bewirkt, wann — was das Häufigste ist — ein Ganzschluss in fremder Tonart gemacht wird, bei Dursätzen in der Dominante, bei Mollsätzen in der Parallele oder auch (seltener) in der Dominante; ausnahmsweise Ganzschlüsse des ersten Theils sind bei Dursätzen der in der Parallele, ja der Unterdominante und in der Parallele der

Oberdominante, bei Mollsätzen der in der Unterdominante (alle diese bei Emanuel Bach, in den langsamen Satzen der Sonaten von 1763, *nro* 2., von 1761, *nro* 4., von 1780, *nro* 2., und von 1763, *nro* 1.). Folgt bloss ein zweiter Theil, so führt dieser mit verwandtem, aus dem Früheren hergenommenem oder demselben ganz entsprechendem Inhalt in die Haupttonart zurück und schliesst in dieser. Ist die Liedform dreitheilig, so kann sich der zweite Theil mehr von dem Inhalt des ersten entfernen, kann denselben in eigener Weise umgestalten und umarbeiten oder auch Neues einstreuen; der dritte Theil ist sodann eine Wiederholung des ersten, die hauptsächlich in der Modulation, oder vielleicht (wenn der erste Theil in der Haupttonart geschlossen hat) auch nicht einmal in dieser, modificirt ist. Auch hier ist oft die Repetition des ersten Theils und sodann des zweiten und dritten zusammen vorgeschrieben (wofür Emen. Bach in den bekannten Sonaten veranderte Reprisen gibt), oft aber wird dieselbe unterlassen. Auch hier endlich ist eine Verschmelzung des Schlusses vom ersten und des Anfangs vom zweiten Theile nichts Seltenes. Es leuchtet ein, wie diese Form der Sonatenform ohne zweites Thema sehr ähnlich ist, je wie sie ihr bei irgend grösserer Ausführung geradezu gleichen kann: die zweitheilige Liedform entspricht der Sonatenform mit unvollständigem, die dreitheilige Liedform der Sonatenform mit vollständigem dritten Theil. Ebenso haben wir, wenn in der Liedform der erste Theil in der Tonika schliesst, der zweite ganz oder vorzugsweise Neues bringt, und der dritte eine getreue oder auch veriirte Wiederholung des ersten Theiles ist, bereits Rondoform, wenigstens vollkommen das, was in jener Zeit Rondo genannt wurde. Wir sehen die Liedform angewandt in sehr vielen langsamen Satzen, sowie in manchen schnellen Sätzen, besonders Finale's, die nicht gross angelegt sind und einen leichten, flüchtigen Charakter haben. Es kann aber, eben wegen des erwähnten Uebergangs in die Sonaten- und die Rondoform, in vielen Fallen zweifelhaft sein, ob ein solcher

liedförmiger Satz nicht vielmehr als sonatenförmig oder (was jedoch seltener vorkommt) als rondoförmig anzusehen sei. Ihren eigenthümlichen und unverkümmerten Sitz hat die Liedform in Sätzen mit Variationen, sowie in den Tanzen, welche in der Sonate eine Stelle finden. Von der erstern Art begegnen uns in unsern Sonaten wenigstens zwei Beispiele, bei Schale (erstes Heft, *nro* 6., drittes Heft, *nro* 6.). Beidemal steht als Finale einer aus drei Sätzen bestehenden Sonate ein kurzes *Allegretto* in zweitheiliger Liedform, mit sechs oder fünf Variationen (das erstemal, wie früher, *double* genannt). Die Variation beschränkt sich immer fast ganz auf die Oberstimme, der Bass (die einzige, begleitende Stimme) behält seinen ursprünglichen Gang mit nur wenigen Abänderungen an einzelnen Stellen. Von den Tanzformen, welche in unseren Sonaten eine Stelle finden, ist das Menuett beinahe die einzige, jedenfalls die hauptsächlichste, wie es denn auch seinen Platz in der Sonate, allerdings in zum Theil sehr starker Umgestaltung, bis auf den heutigen Tag behauptet. Seinen eigentlichen Tanzcharakter hat übrigens das Menuett schon in den Sonaten der vorliegenden Zeit grösstentheils verloren; die so benannten Sätze haben meistens bloss die Form mit dem ursprünglichen Tanze dieses Namens gemein und eine ungefähre Aehnlichkeit mit der Haltung desselben, worauf auch die mehreremale gebrauchte Bezeichnung „*tempo di Minuetto*" hindeutet. Doch finden wir hin und wieder auch noch eigentliche Tanzmenuette, wie bei Mann (*oev. m.* XI, 4.), Kreba (XII, 4.), Timer (XII, 6.). Die Form nun des Menuetts ist die Liedform, zwei- oder dreitheilig, ganz wie sie oben beschrieben worden ist, in sehr verschiedener Ausdehnung, von 12 oder 16 Takten an bis zu einer Grösse, wie sie nur irgend bei Haydn oder Mozart verkommt. Der Takt ist meistens $^3/_4$-, nicht selten aber auch $^3/_8$-Takt. Entweder wird so das Menuett einfach für sich hingestellt und bildet als solches einen Satz, in welchem Falle natürlich die Ausdehnung desselben sich nicht in den kleinsten angegebenen Gränzen hält. Oder

es werden dem einfachen Menuett Variationen beigefügt (in der Zahl von drei bis zwölf). Auch hier beschranken sich die Variationen zum Theil noch auf die Oberstimme, während die Begleitung, im Wesentlichen wenigstens, ihren Gang beibehält; anderswo wird aber auch bei dieser oder jener Variation der Bass vartirt (z. B. bei Joh. Christian Bach, *nro* 1.), oder das Ganze wird durch Veränderung des Tongeschlechts umgestaltet (Lang, *oev. m.* VII, 3); am freiesten und geistreichsten ist Goldberg, welcher immer dem ganzen Tonstück eine andere Gestalt gibt. Das Dritte und Haufigste endlich ist, dass, wie es seitdem gewöhnlich geblieben, dem Menuett noch ein zweites, *Menuetto secondo* oder *Trio* genannt, beigefügt und nach diesem das erste wiederholt wird. In welchem modulatorischen Verhältniss diese beiden Menuette zu einander stehen, ist schon früher gezeigt worden. Ueber die Sätze, welche mit *tempo di Minuetto* bezeichnet sind, ist Nichts zu bemerken, was einen wesentlichen Unterschied ausmachte. Auch sie haben manchmal geringe Ausdehnung und können Variationen (bei Lang, *oev.* m. VII, 3.) oder ein Trio (bei Rolle) nach sich folgen lassen; meistens sind es aber doch ausgeführtere und vom Tanzcharakter abweichendere Sätze ohne Variationen oder Trio. Dass in einem Falle (bei Emanuel Bach, Son. von 1760, *nro* 5.) ein mit *tempo di Minuetto* bezeichneter Satz Rondoform hat, beweist nur, wie schon zur jetzigen Zeit die Menuetta der Sonaten sich von dem Tanzmenuett weit genug entfernten, um sich auch an die ursprüngliche Form desselben nicht mehr zu binden.

Eine zweite Tanzform, welcher wir in unseren Sonaten begegnen, ist die Polonaise. Sie findet sich als Schlusssatz bei Krebs und bei Zach, beidemal in ziemlich geringer Ausdehnung und ohne Trio. Der Tanzcharakter spricht sich in beiden klar aus. Endlich könnten wir hieher auch noch das *Siciliano* rechnen. Doch sind die so genannten Tonstücke unseres Wissens überhaupt und schon ursprünglich keine eigentlichen Tänze, sondern vielmehr nur Nachbildungen nationaler Melodieen, Tonstücke, in welchen

sich ein bestimmter nationaler Charakter ausprägen soll. Jedenfalls unterscheiden sich die Sätze, welche in unsern Sonaten *Siciliano* oder *alla Siciliano* genannt sind (bei Schale, Heft III, *nro* 6.; bei Wolf, *nro* 2.; bei Emanuel Bach, *oev. m.* XI, 1. u. Probestück *nro* 4) der Form nach durchaus nicht von den gewöhnlichen Sätzen in Liedform, so wenig, als etwa ein *Pastorale* (bei Spitz, *oev. m.* VIII, 6.); und dass Emanuel Bach (in beiden Sonaten) dem *Siciliano* das Tempo eines *Allegro* oder *Allegretto scherzando* gibt, während ihm in den andern Fällen und nach der allgemeinen Ansicht das eines *Andante* oder gar *Adagio* zukommt, zeigt wieder deutlich, wie wenig man sich auch hier an das Gegebene, Ursprüngliche binden wollte.

Neben der Sonaten- und Liedform ist es hauptsächlich die Rondoform, welche in den Sonaten der in Rede stehenden Zeit in Anwendung kommt. Das Eigenthümliche dieser Form ist bekanntlich, dass ein Hauptsatz ein- oder mehreremale wiederholt wird, und zwischen die einzelnen Wiederholungen jedesmal ein Gang oder ein neuer Satz, Nebensatz, eingeschaltet wird. Es kann hier nicht unsere Absicht sein, darzulegen, wie sich die Rondoform überhaupt von ihrem Ursprung an bis auf die neuere Zeit entwickelt hat; um diess zu thun, mussten wir zu weit ansholen und zu Vieles in die Untersuchung mit hereinziehen, was nicht in unmittelbarer Beziehung zu unserem jetzigen Gegenstand steht. Es wäre aber auch zwecklos, wenn wir nur gerade diejenigen Gestaltungen jener Form, welche uns in den vorliegenden Sonaten begegnen, mit ihren verschiedenen Differenzen sämmtlich einzeln anführen wollten, da es, bei der damals verhältnissmässig sparsamen Anwendung der Rondoform in den Sonaten, rein zufällig ist, welche von den sehr zahlreichen Modificationen derselben hier gerade vorkommen. Wir begnügen uns daher mit kurzen Andeutungen über die Form im Allgemeinen. Die erste Hauptform ist die, in welcher ein Hauptsatz, das Thema, das gleich zu Anfang aufgestellt wird, den alleinigen festen Inhalt des Ganzen ausmacht. Dieser Hauptsatz, eintheilig, zwei-

oder dreitheilig, wird einmal oder mehreremale, manchmal sehr häufig wiederholt, und zwar in derselben Tonart, sei es variirt oder nicht, verkürzt oder erweitert oder in ursprünglicher Ausdehnung; zwischen die einzelnen Wiederholungen aber treten nicht etwa neue Sätze, sondern bloss Gänge oder Reihen kleinerer, nicht fest gefurmter Sätze, deren Inhalt entweder aus dem und jenem Motiv, Figur etc. des Hauptsatzes genommen, vielleicht eine blosse Verarbeitung desselben, oder etwa auch neu ist. Solche Zwischensätze werden entweder an den Schluss des Hauptsatzes angeknüpft, oder der Hauptsatz selbst macht keinen förmlichen Schluss, sondern löst sich in einen Gang auf; der Schluss der Zwischensätze ist entweder ein vollkommener in einer nahe verwandten Tonart, oder er ist unvollkommen und bereitet die Wiederholung des Hauptsatzes vor; die Modulation der Zwischensätze ist in jedem Falle keine feste; sie gehören keiner bestimmten Tonart an, sondern durchlaufen verschiedene Tonarten; die Modulation bewegt sich vom Hauptton weg und dann wieder in ihn zurück. Von dieser Art der Rondoform haben wir Beispiele unter Anderen bei Joh. Christoph Friedrich Bach (*nro* 6., Finale, *nro* 5., Finale) und bei Emanuel Bach (Sonate von 1779, *nro* 3. Finale, von 1785 Finale.) Die zweite Hauptform ist diejenige, in welcher zwischen dem Hauptsatze und seinen Wiederholungen nicht mehr blosse unselbständige Gänge oder Satzketten, nicht mehr blosse Ueberleitungen stehen, sondern dem Hauptsatze ein oder mehrere Nebensätze mit neuem Inhalt zur Seite gestellt werden. Diese Nebensätze (bei Fleischer, Sammlung *nro* 1. *couplets* genannt) treten in bestimmten nahe verwandten Tonarten auf und werden entweder ganz nackt, unverbunden zwischen die Wiederholungen des Hauptsatzes gestellt oder wiederum durch Gänge mit diesen verbunden. Beispiele dieser Art geben unter Anderen Lang (*oev. m.* VI, 6. Finale), Fleischer (a. a. O.), Joh. Christoph Friedr. Bach (*nro* 1. Finale). Bisweilen werden auch beide Formen gemischt, so nämlich, dass das einemal ein blosser Gang,

das anderemal ein Nebensatz zwischen die Wiederholungen des Hauptsatzes tritt (z. B. Joh. Chr. Fr. Bach *nro* 2. Finale). Auch wird wohl dann und wann eine Wiederholung des Hauptsatzes ausgelassen, und es folgen zwei oder gar mehrere Nebensätze unmittelbar aufeinander (Wolf, *nro* 6. Finale). Diess die Hauptumrisse der Rondoform zur damaligen Zeit. In den Sonaten findet dieselbe Anwendung hauptsächlich in *Allegro's* von leichterem Charakter, vorzüglich in Schlusssätzen, aber nicht selten auch in langsamen Sätzen, doch hier in der Regel in geringerer Ausdehnung und ohne Nebensätze. Im Ganzen ist sie aber viel seltener, als die Sonaten- und die Liedform.

Alle unsere bisherigen Satzformen waren aus mehreren Theilen zusammengesetzt. Es bleiben uns nun noch die **eintheiligen** zu betrachten übrig, welche aber, die polyphonen Formen ausgenommen, bloss unregelmässige, unvollständige Gestaltungen sind. So zuerst eine Form, welche wir eintheilige Liedform nennen möchten, und die mehreremals in kurzen *Andante's* bei Emanuel Bach vorkommt (Sonaten von 1760, *nro* 3., von 1761, *nro* 6, von 1766, *nro* 5., von 1799, *nro* 3.), einmal auch bei Friedem. Bach (Sonate von 1760). Es ist eine Folge von Sätzen und Gängen, welche ganz den Charakter der Liedform an sich tragt, aber nirgends zu einer grösseren Gliederung kommt, sondern immer von Einem zum Andern forttreibt, einen Gedanken durch verschiedene Tonarten verfolgt, ohne irgendwo einen entschiedenen Schluss zu machen oder auf die ursprüngliche Darstellung zurückzukommen. Wenn diese Form auch am Ende des Satzes keinen selbständigen Schluss macht, sondern in den nächsten überleitet, so ist sie ganz die der Introduction. Noch weniger fest bestimmt, vielmehr ganz frei und ungebunden, gleichsam bloss Ergebniss des Zufalls und der Einfälle der Laune, ist die fantasiemässige Form, wie z. B. Bach in seinen Probestücken, in den *Adagio's* der vierten und fünften, und im Finale der sechsten Sonate hat. Ganz eigenthümlich, in jener Zeit vielleicht einzig dastehend ist die Form des

ersten Satzes der Müller'schen Sonete, ein Recitativ mit vorangehender Einleitung. Solchen ganz freien und willkührlichen Gestaltungen stehen nun aber andere eintheilige Formen gerade gegenüber, die polyphonen nämlich. Ihre Herrschaft in den Sonaten ist freilich in der vorliegenden Zeit beinahe ganz verschwunden. Blose Grotthuss hat seine Sonate dem grössten Theile nach in solchen Formen geschrieben, nämlich den ersten Satz als Fuge, den letzten als Canon; er that es wohl, nicht etwa, wie die Alten, aus innerem Antrieb, sondern aus äussern Gründen, zu besonderem Zwecke. Ausserdem erscheinen hie und da noch einzelne Sätze als Fugen; sie sind alle schon früher gelegenheitlich erwähnt worden.

Endlich müssen wir noch der Verbindung zweier Formen zu *einem* Satze gedenken. Wie diese durch Voraus-schickung einer Introduction entsteht, ist uns schon bekannt. Eine solche Introduction kann sich aber auch in den Hauptsatz hinüberpflanzen, sie, oder doch ein Theil von ihr, etwa ihr Hauptmotiv, kann im Verlaufe oder am Schlusse des Hsuptsatzes wiederholt, oder es kann daran erinnert werden (wie bei Rolle, bei Binder *oev. m.* VIII, 2.). Andere Gestaltungen von ähnlichem Ansehen (bei Leopold Mozart, *oev. m.* V, 4. Finale; Mühel, gedruckte Sonaten, *nro* 3., Mittelsatz; Friedem. Bach, erster Satz der Sonete in *G*, Finale der Sonate in *B*) sind nicht sowohl eine Verbindung zweier Formen zu einem Satze, als vielmehr bloss eine Form mit Untereinandermischung verschiedener Tempi, wodurch allerdings zu ungebundener Behandlung der Form Anlass gegeben ist.

Soviel von der Form der Sonaten. Ueber ihre *Schreibart* können wir uns bedeutend kürzer fassen. Man schreibt es gewöhnlich Emanuel Bach zu, dass er von der strengen Schreibart zur freien geführt habe. Dass diese Annahme irrig ist, wissen wir bereits; denn wir haben früher gefunden, dass schon Scarlatti sich von der Herrschaft der Polyphonie emancipirte. Allerdings aber müssen wir uns auch erinnern, dass Scarlatti's Schreibart doch nicht durch-

aus reine Homophonie war; er hat vielmehr neben dieser auch eine gewisse freie Mischung von Homophonie und Polyphonie, indem sich bald diese, bald jene der zwei Stimmen als Hauptstimme geltend macht, oder auch stellenweise beide gleich wesentlich sind. Bei der Zweistimmigkeit nun hat es auch in unserer Periode sein Verbleiben; mehrstimmige Sätze sind nur die wenigen Fugen, und Einzelnes in polyphonem Styl bei Friedemann Bach (die Mittelsätze der Sonaten von 1745 und 1760). Die grosse Menge der Componisten ging aber im Gegentheil noch weiter in Verbannung der Polyphonie: die Oberstimme sollte Alles in Allem sein, auch nicht einmal eine einzige zweite Stimme sollte sich gegenüber von ihr geltend machen; diese sollte bloss dienen, tragen. Es war allerdings consequent, nun auf dieses Extrem zu kommen; aber das Mangelhafte dieses Standpunkts konnte auch nicht lange verborgen bleiben. Man musste fühlen, wie leer, wie trocken und nüchtern diese Sonaten klingen, in welchen einer Oberstimme von oft wenig Bewegung nur ein steifer, gleichförmig einherschreitender, unbeweglicher Bass beigegeben war, mit gar keiner oder doch bloss höchst nothdurftiger Ausfüllung durch Mittelstimmen. Da war es nun, wo nicht zuerst, so doch hauptsächlich Emanuel Bach, welcher diesem Uebelstand kraftig entgegenwirkte. Er that es nicht etwa durch dicke Ausfüllung der Harmonie — darin blieb er meistens sehr mässig; er that es aber auch nicht etwa dadurch, dass er die zweite Stimme zu einer wirklich polyphonen Geltung erhoben hatte — dadurch wäre die Freiheit der Oberstimme und die der Sonate wesentliche Homophonie wieder eingebüsst worden. Er that es vielmehr durch grössere Belebung des ganzen Spiels, durch feinere, leichter bewegte Ausführung der Oberstimme und des Basses. Wir finden bei ihm überall reich ausgeschmückte, lebhaft und fein rhythmisirte Melodieen, und dabei eine zwar nirgends vollgriffige, aber bei der figurirten Ausführung des Ganzen doch hinlänglich voll klingende Begleitung. Einen sehr eifrigen, auch talentvollen Nach-

folger in diesem Punkte fand Bach an Müthel, der aber nur wieder zu weit ging und seine Werke mit Verzierungen, Passagen u. dgl. überlud. Ueberhaupt schlossen sich die meisten Claviercomponisten später an Emanuel Bach's Schreibart an. Auch in andern Beziehungen trug Bach sehr viel zu einer freieren und gebildeteren Behandlung der Tonmittel bei: so war er es, der, wie wir schon wiesen, in der Modulation sich ganz frei bewegte, er war es auch, der die Rhythmik mannigfaltiger, ungebundener und feiner ausbildete.

Fragen wir nun noch nach dem Gehalte der Sonaten aus dieser Periode, so ist allerdings zuzugeben, dass unter den vielen, welche uns vorliegen, eine ziemliche Anzahl von geringem, manche von durchaus keinem Werthe sind. Es herrscht bei vielen Componisten ein leeres Spiel mit nichtssagenden Tonformeln; ihre Sonaten sind kalt, trocken, geist- und geschmacklos. Die schwächsten sind wohl von Zach, Zachariae, Daube und Timer. Hingegen ist es wiederum Emanuel Bach, der auf die Verbreitung eines guten Geschmacks und auf die poetische Durchgeistung der Clavierwerke den stärksten Einfluss hatte. In seinen Sonaten begegnet uns überall ein feines geistiges, überaus sinniges und reizvolles Wesen; man fühlt, dass bei ihm Alles der Ausdruck eines Inneren ist; Alles ist frisch, schön und edel empfunden. Auch in seinen kleineren und leichteren Werken ist er immer angenehm, reizend; trefflich, wenn gleich nicht in grossartigem Style, sind aber besonders seine letzten Sonatenhefte, von 1779 an. Uebrigens darf man nicht übersehen, dass manche andere Componisten Leistungen aufzuweisen haben, welche, wenn auch nicht der Quantität und dem geäusserten Einfluss nach, wohl neben die seinigen gestellt werden dürfen. So sein geistvoller Bruder Friedemann, ferner Goldberg, Leopold Mozart und Johann Christian Bach. Die beiden Letztern stehen seinem Style schon ziemlich fern: sie nähern sich viel mehr dem der folgenden Periode. Bei Leopold Mozart meint man in der That schon seinen grossen Sohn zu hören; so

stark ist die Aehnlichkeit in der Haltung und im Geiste. Am höchsten aber möchte der Verfasser die Sonaten von Joh. Christian Bach stellen. In ihnen waltet ein Feuer, eine Laune, Frische und Anmuth, wie in keinem andern der angeführten Werke. Sie stehen in Allem, auch in der Schreibart, den Sonaten von Haydn und Mozart fast ganz gleich. Eine genauere Notiz über die Abfassungszeit wäre hier sehr wichtig. Von den übrigen oben aufgezählten Sonaten-Componisten rechnen wir zu den besten Hasse, Galuppi, Benda, Rolle, Müller, Wolf, auch Krebs, Binder, Lang und Fischer; womit aber die Tüchtigkeit vieler Anderer nicht geläugnet ist.

So war denn also in unserer Periode hinreichend vorgearbeitet für die Erscheinung des grossen Meisters, durch welchen die Instrumentalmusik erst recht zu blühen anfing, und welcher den Grund legte zu aller spätern Vervollkommnung derselben. Möchte es dem Verfasser gelungen sein, zur Aufhellung der Geschichte der Claviersonate vor jenem Meister in diesen Blättern Einiges beigetragen oder wenigstens die Aufmerksamkeit einsichtigerer Kenner auf diesen wichtigen Gegenstand gelenkt zu haben!

Berlin, im August 1845.

Einige Gedanken

über die

Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaaßes,

namentlich bei Beethoven'schen Werken.

Tempora mutantur, et
nos mutamur in illis.

(Wien, vor dem Beethoven-Fest.)

Einige Streitfragen über die eigentlichen und richtigen Tempi's in Beethoven'schen Compositionen veranlassten mich zu folgenden Notizen in meinem musikalischen Tagebuche

Es schmerzte mich tief, Künstler von europäischem Rufe, deren hohe Meisterschaft im Reiche der Töne eine allgemein anerkannte ist, von Leuten angegriffen zu sehen, denen diess wahrlich nicht zukommen durfte, wenn sie auch beständig im Munde führen, eine Art Monopol der richtigen Tempi's durch Tradition überkommen zu haben. Bote daher die Art von Wahrscheinlichkeit nicht genugenden Schutz, von wo aus sie weit überragende Celebritäten mit grollendem Tadel behelligen könnten, so würden doch (dachte ich mir) diese in manchen andern Beziehungen tüchtigen Leute nicht muthwilliger Weise sich dem gerechten Unwillen der musikalischen Lesewelt aussetzen. Andere meinten wieder, die Pietät für Beethoven entschuldige diesen zelotischen Eifer. — Dieses geht mir nun nicht ganz ein; denn wahre Pietät für Beethoven entspringt doch eigentlich aus tiefster Verehrung für Poesie und echte Kunst, und wer die Unendlichkeit dieser nur einmal geahnt, der kann

und wird nie und nimmer einem Einzelnen, und sei er der Besten, Herrlichsten Einer, ausschliessend huldigen. Und selbst in diesem Falle ist das keine wahre Huldigung, die nur durch Herabsetzung Anderer sich äussern kann.

Seit dem Jahre 1819 in Wien der Musik lebend, habe ich mich nun bemüht, einige historische Data, die auf diese unangenehm berührenden Prätensionen Bezug haben können, zu sammeln, alle Quellen hiezu genau prüfend. Daher diese Notizen. Mir ist es wahrlich nicht um sogenannte Rechthaberei zu thun, noch will ich dabei Jemand mit Unrecht beschuldigen; sondern einzig und allein im Interesse der Kunst möchte ich diese Frage gründlich angeregt wissen, deren redliche und erschöpfende Zergliederung diesem zänkischen Treiben ein Ende machen muss, so wie sie anderseits ein noch tieferes Eingehen in den Geist des Componisten herbeiführen wird.

Jeder Componist pflegt seinen Werken eine Bezeichnung voranzustellen, welche das Tempo (Zeitmass, die Bewegung) anzeigt, welches ihm bei'm Schaffen in seinem Innern erklungen, und die er daher als Richtschnur für den Vortrag angesehen wissen will.

Diese Bezeichnungsart besteht in italienischen, und in neuester Zeit besonders bei Gesangcompositionen auch in deutschen Worten; Erstere nach herkömmlichem Gebrauche sind: *Grave*, *Lento*, denen später *Adagio* und *Largo* beigegeben wurden, die mit allen ihren *Nuancen* der Steigerung in's *Prestissimo* übergehen.

In den Originalausgaben alter Componisten des 16. Jahrhunderts (wie Animuccia, Josquin, Morales, Palestrina etc.) findet sich gar keine Tempobestimmung vor. Diese grossen Meister hielten ihre Kirchenmusik der Würde des Gegenstandes angemessen, einfach fromm, die heftige Leidenschaft, wie das kalte Pflegma ausschliessend, daher stets im ernsten Zeitmasse. Die Vortragenden, meist Sänger der päpstlichen Kapelle, waren Männer von Fach und Talent, und darunter häufig bedeutende Componisten, welche, dem ehrwürdigen Andenken der Tradition und der

competenten Bestimmung des von ihnen erwählten Dirigenten folgend, in dieser Hinsicht sich nicht vergreifen konnten.

Dass diese genannte italienische Bezeichnungsweise zu vag befunden wurde, beweiset die nachmalige *) Bereicherung durch viele andere nähere Bestimmungen, die ich als bekannt voraussetze. Wo sie fehlen, wird ein umsichtiger, talentvoller Direktor sie durch seine Einsicht und seinen Geschmack zu ergänzen wissen **). Gesteht man ihm die Möglichkeit zu, in den Geist der Composition einzudringen, so müssen wir ihm das richtige Erfassen ihres Tempo auch unbedingt zuerkennen. — Ohne diese wird er auch trotz unverfälschter Angabe des richtigen Zeitmaasses nur Mangelhaftes, ja bloss Mechanisches leisten.

Ein wahrhaft berufener Dirigent wird sogar seine künstlerische Freiheit (der eigentliche Prüfstein seiner ästhetischen Durchbildung) dadurch eben beurkunden und verwahren, dass er ohne Störung des erforderlichen Charakters, den er auch ohne die geringste Bezeichnung errathen soll, eine eigenthümliche Auffassung in die Darstellung hinein legen könne; und auch diese wird bei vollstem Verständnisse doch von der jedesmaligen Erregtheit des Dirigenten, der als Seele den orchesterartigen Körper belebt und erwärmt, abhängig gemacht. Die mathematische Genauigkeit ist daher gerade bei tüchtigen Leitern von Empfindung nicht zu erwarten, und wo ich selbe am wenigsten gefunden habe, das war zumal bei Componisten, die eigene Werke spielten und leiteten. Und doch heisst es, der A oder B hat dieses Werk schlecht aufgefasst, denn Beethoven nahm das Tempo anders.

---

*) Von der mittleren Zeit der neapolitanischen und venetianischen Schule angefangen, um das Jahr 1700

**) Hochlitz sagt: Der Sinn und der Ausdruck der Composition gibt das Tempo jedes Stückes weit genauer an, als irgend ein wörtlicher Zusatz. Dieser Ausdruck liegt und herrscht zum Theil schon im Texte, der ihn zuerst specialisirt, dann dem Verstande und der Vernunft anheimgibt und damit auch Jedem, der diese anwenden will, deutlich anzeigt.

Man hat später zur Erleichterung der Intentionmittheilung von Seite des Componisten ein Mittel ausfindig gemacht, welches gegen eine Vergreifung des Tempo verwahren sollte, und zwar den Metronom von Mälzl.

In pädagogischer Hinsicht mag der Metronom schon Nutzen gestiftet haben; ein Künstler hört aber auf, Schüler zu sein, wird also weder demselben buchstäblich gehorchen, noch seine Individualität (andere ändernde Umstände, wie z. B. die Verschiedenheit der Räume, der Anzahl der Mitwirkenden, des musikalischen Bildungsgrades der Hörenden etc. nicht zu erwähnen) und das Resultat seiner durch Studien geläuterten Auffassung unbedingt einer Bezeichnungsweise opfern, die doch nur das Tempo anzeigt, in welchem das Tonstück beginnen soll; denn der lebendige Wechsel, die Declamation, leidenschaftliche Nuancirung, der zeitweise Aufschwung, so wie die Gesetze der Steigerung, wodurch der höhere künstlerische Vortrag hinreissend wirkt, machen ohnehin das Festhalten daran unmöglich.

Nur in seltenen zweifelhaften Fällen, bei Componisten, deren Wesen noch nicht gehörig erkannt worden, kann die Metronombezeichnung die Auffassung erleichtern *). Und zuletzt, differiren denn nicht einige an andern Orten nachgemachte Metronome von denen der Wiener? haben denn Autoren in der Folge ihr ursprüngliches Tempo nicht modificirt **). Und ist nicht auch die Gewohnheit, die nur schwer zu beseitigen, zu berücksichtigen? So habe Ich beinahe in ganz Deutschland Beethoven'sche Compositionen immer schneller nehmen sehen, als bei uns in Wien. Ich bin aber doch weit entfernt gewesen, auf diesen

*) Nach Rochlitz soll der Metronom doch weiter nichts im Stande sein, als grobe Missgriffe zu verhüten.

**) Gesteht doch Schindler selbst ein (vide Neue Leipziger Musikzeitung, Band 13, Pag 147), dass Beethoven Aenderungen in dem Tempo machte gegen frühere Bestimmungen. Daselbst erwähnt auch Spohr einiger Aenderungen, die er in seinen Werken in dieser Beziehung versucht. Von Schubert habe ich davon ebenfalls Beweise.

Unterschied einen Tadel begründen zu wollen. Obwohl meine Angewöhnung sich anfangs gegen des Eingehen in diese Tempoänderung sträubte, so habe ich doch nach einigem Hören ungestört mitgefühlt *). Es wirkte im ersten Augenblicke auf mich wie beiläufig die höhere Berliner Stimmung mich störte, die mir die Ouverture der Oper Jessonda in *E* statt in *Es* hören machte, bis nach und nach alle Tonverhältnisse in meinem Ohre dieser Richtung folgten.

Die Instrumentalmusik hat ferner seit 40 Jahren unglaubliche Fortschritte gemacht; sie hat ihre Bestimmung, dem Gesange so viel als möglich nahe zu kommen, vervollkommnet, und durch Erweiterung ihres Umfanges und durch neue Combinationen, namentlich in der Beethoven'schen Sinfonie, sich auf die staunenswerthoste Höhe geschwungen. Die ältern Componisten wurden manche ihrer Tempi ganz anders bezeichnet haben, wenn ihnen die Möglichkeit eines raschern und dennoch deutlichen und precisen Vortrags vorgeschwebt hätte. — Bekannt ist es, dass das vortreffliche Prager Conservatorium die Tempi der Allegro-Sätze in Mozart'schen Sinfonien weit schneller nahm (unter Webers Direktion), als man sie nach der Tradition und bisherigen Gewohnheit ansführte, und doch ward der geistige Inhalt in seinem Wesen nicht im Geringsten umgestaltet, Beweis genug von der Möglichkeit der Aenderung eines Tempo. Je bekannter übrigens das Tonstück, desto weniger schadet die Beschleunigung des Tempo, ja sie ist sogar in den Scherzi bei den Wiederholungen geboten; dasselbe möchte weniger bei einer aussergewöhnlichen Verzögerung der Fall sein.

Man nehme daher die Tempobezeichnungen älterer Autoren theils als nähere Bestimmung des Charakters, theils, was ja nicht zu übersehen, als einen Fingerzeig, der auf die Gränze der damaligen Ausführbarkeit hinwies. —

Wie schon erwähnt, ist Beethoven's Einfluss bei Vervollkommnung der Instrumentalmusik der eingreifendste

*) Es geht den Fremden anfangs bei uns eben so.

gewesen; man blieb dabei jedoch nicht stehen und die neueste Zeit schon hat auf die Darstellungsweise selbst seiner Schöpfungen Modificationen ausgeübt, die als wirkliche Fortschritte anzusehen sind. Wer zweifelt heut zu Tage noch, dass die jetzigen Aufführungen seiner Schöpfungen in Paris, Wien oder Berlin nicht über allen Vergleich gerundeter, vollendeter, überhaupt künstlerischer sich gestalten, als je während seines Lebens! Seine Sinfonien sollen in Paris namentlich, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, unübertrefflich gegeben werden und zwar unter der Leitung des verdienstvollen Habeneck. Nun sagen aber jene Kenner, dass die Tempi in den schnellen Sätzen gewöhnlich um ein Nahmhaftes beschleunigter genommen würden, als in Wien, und dass Nuancirungen in dem Orchesterspiel statt fänden, wie man sie bis jetzt nicht für möglich hielt, wie sie deshalb nicht vom Componisten hätten vorgeschrieben werden können. Ein fernerer Beweis, dass die Tempoänderung keinen störenden Einfluss hervorbrachte, ja zu solch' einer Vollendung der Execution gewissermassen nöthig wurde.

Eine solche Freiheit ist noch mehr an ihrem Platze bei Solocompositionen, welche dem Künstler von Beruf ein freies Feld selbstständiger Darstellungsweise bieten. Eine solche, auf ein Individuum berechnet, wird durch das nicht gehemmt, was beim Zusammenwirken Vieler oft nicht zu erreichen ist. Die Schwierigkeit der Beethoven'schen Claviarwerke ist bekannt; dass selbe nicht eben, trotz der eigenthümlichen Technik, auf dieser beruhe, beweisen zur Genüge die mangelhaften Darstellungen vieler moderner Virtuosen, welche doch weit grössere technische Aufgaben zu lösen im Stande sind. Diese Fehlgriffe sind nicht eben dem übereilten Zeitmasse allein zuzuschreiben, sondern theils dem zu ausschliessenden Studium der Mittel und Fingereffecte, worüber der Zweck, den Geist der Composition richtig zu geben, verloren geht, theils der Versündigung an dem grossen Genius, der dazu erniedrigt wird, ein kleines Talent brilliren zu machen. Wäre übrigens

Beethoven Zeuge des jetzigen Fortschrittes in der Clavier-Technik gewesen, gewiss hätte er diese nicht allein in den Kreis seiner Mittel gezogen, sondern auch manches Tempo schneller angedeutet, da der leidenschaftliche Charakter einzelner Stücke dieses wohl vertragen kann. Doch ist hier mehr die äussere Technik (man erlaube mir diesen Ausdruck) gemeint; Beethoven eilte, wie jedes Genie seiner Zeit, voraus, und begreifen die Eingeweihten immer mehr und mehr den Flug seiner Gedanken, so ist dieses mit seinen letzten Compositionen nicht im grossen Kreise der Fall, selbst in Wien nicht, wo er doch persönlich gewirkt. Zur besseren Verständniss eben dieser höchstschwierigen Schöpfungen fehlt noch immer grösstentheils jene durchgeistigte Mechanik, jenes vollendete Zusammenwirken, wodurch die poetische Idee des Componisten klar und rein hervorgezaubert wird.

Beethoven verlangt daher eine diesen Schöpfungen analoge, phantastische Darstellungsweise, kurz eine seiner würdige Auffassung. Halten wir uns bei diesem Punkte etwas auf. Was ist Auffassung? Geistiges Durchdringen eines Kunstwerkes? Was ist eine richtige musikalische Auffassung? das zur ästhetischen Idee gesteigerte Durchdringen eines Kunstwerkes, welche durch die analoge Darstellung verwirklicht wird. Diese wird nun zur wahren Kunstleistung, wann der Geist und Charakter der Composition mit der Individualität des Vortragenden ein abgerundetes Ganze bildet. Eine solche Verbindung ist hierzu wesentlich erforderlich, sonst müsste eine Mozart'sche Sinfonie, von einer vortrefflichen Spielmaschine mittelst Walzen ausgeführt, ebenfalls eine Kunstleistung genannt werden.

Dass die Art der Auffassung verschieden sein kann, ist eben so natürlich, als der Eindruck verschieden ist, den eine Kunstschöpfung auf Kenner selbst macht. Dieses ist mit der Darstellung auch der Fall. Dass sie sogar im Interesse belebender Kritik verschieden sein soll, verlangt die alte Kunstregel, welche jeder Cupie, sei sie noch so trefflich, den reellen Kunstwerth versagt. Hat sie nun dem

Tonstücke eine eigenthümliche, sogar neue Seite abgewonnen, wozu nicht selten eine freiere Behandlung des Tempo führen kann, so mag dies nur als eine Bereicherung angesehen werden, sobald die geistige Einheit mit technischer Vollendung ästhetisch verbunden erscheint.

In diesem Sinne soll auch der rationelle Lehrer dem angehenden Kunstjünger von Beruf in der Entwicklung seiner Eigenthümlichkeit nicht störend entgegen wirken, und dieselbe höher halten, als äffische Nachahmung.

Und wahrlich, die musikalische Sprache ist nicht aus Hieroglyphen zusammengesetzt, zu denen z. B. bei Beethoven sich blos in den Händen Einzelner der erläuternde Schlüssel vorfindet *). Deshalb ist ja die Instrumentalmusik die romantischeste aller Künste, weil ihr Inhalt unbeschadet mehrfach gedeutet, gefühlt, aufgefasst und wiedergegeben werden kann.

Das Tempo nun, als der Pulsschlag des Tonstückes, wird nach dessen Inhalt und Gefühlswechsel sich eben so mannigfaltig gestalten.

Ist ferner bei phantastischen Compositionen nur ein Tempo das richtige? Und macht eine geringe Abweichung hiervon die Darstellung schon fehlerhaft? Gesetzt nun, wir gaben dieses (freilich nur für den Moment) zu, so müsste diese *Conditio sine qua non* dem Instinkte jedes wahren Kunstlers so zugänglich sein, dass an ein Vergreifen bei ihm nicht zu denken wäre. Auf Tradition kann daher bei Streitfällen über die Temposauffassung nicht viel zu geben sein. Woher sollte man diese schöpfen bei alten, längst verstorbenen Meistern, deren Schule sogar schon verschollen ist.

Bei Beethoven namentlich dürfte die Tradition selbst im biographischen Interesse schwierig sein. Schon um

*) Herr Schindler möchte gerne das Recht sich anmassen, Diplome (wahrscheinlich gegen Pauschale und Rente) über Beethoven-Verständniss auszutheilen. Eckelhaft ist es, was er in dieser Beziehung über den berühmten Moscheles zu schreiben sich erlaubt.

das Jahr 1810 herthörig, nicht lange darauf gänzlich taub *), war er seiner bittern Erfahrungen und Melancholie wegen schwer zugänglich und wenig mittheilend. Das frühzeitige Entsagen der Technik seines Instrumentes, so wie der gänzliche Wechsel seiner Vortragsweise, der natürlich auf das Tempo auch Einfluss hatte, machen es nun vollends unmöglich, mit mathematischer Genauigkeit aus der Erinnerung so vieler Jahre eine Tempobestimmung anzugeben, die sich als solche von ihm datirt. Kam es doch in dem bekannten Angriffe Schindler's gegen den verehrten Spohr an den Tag, dass dieser grosse Meister im Jahre 1813 unter Beethoven's Leitung bei der Sinfonie in *A* (um die es sich handelte) mitwirkte, folglich dieselbe genau kennen lernte. Ihm kam daher das Recht der Erinnerung eben so gut zu, als jedem Andern. In seinem Abfertigungsschreiben (vide Neue Leipz. Zeitschrift für Musik, Band 3, Pag. 180) entgegnet Spohr auf die Versicherung Schindler's, als hätte Beethoven in spätern Jahren, 1823, die Tempi's anders gewollt: „Dass Beethoven, der wegen „seiner langjährigen Taubheit leider seine Werke nicht „hören konnte, ja viele derselben niemals gehört hat, wohl „weniger wie jeder andere Componist berechtigt gewesen „sei, über das Tempo derselben in späteren Jahren anders „zu bestimmen, als es bei der ersten Conception geschehen „sei." Wäre zudem dieses Festhalten an der Tradition ein so wichtiger, ja unentbehrlicher Behelf zum Verständniss, warum haben denn die Mitwisser dieses Arcanum's so lange gezögert, ihre weltverbessernde Ansicht *a priori* mitzutheilen? Sie haben dann erst ihre Weisheit ausgekramt, wenn es galt, eine bedeutende Kunstleistung zu verkleinern, oder (aufrichtig gestanden) sich selbst wichtig zu machen **), in welchem Falle die zum Behufe des Todeins

*) Namentlich soll das Einstudiren und Dirigiren der „Schlacht von Vittoria" während des letzten Congresses den letzten, aber leider nur zu wirksamen Impuls zur Taubheit gegeben haben.

**) Es ist wirklich widerlich, die Devotion vor Beethoven mit

angeführte Autorität Beethoven's als Parteimotiv erscheint und daher nicht den vollgültigen Beweis der Wahrheit in sich trägt. Andere ehrenwerthe Künstler, die nach hiesigen Aufführungen früherer Zeit die ursprünglichen Tempi Beethoven's eben so gut kennen, trifft dieser Vorwurf der Nichtmittheilung nicht; denn sie sind grösstentheils derselben Ansicht über diese Angelegenheit, als solche in diesen Zeilen umständlicher entwickelt ist *). Und fest bestehe ich auf meiner Behauptung, dass während 25 Jahren, in denen ich so vielen Beethoven'schen Orchester-, Quartett- und Clavier-Vorträgen aufmerksam und mit dem Ohre eines Musikers beigewohnt habe, wesentliche Tempi-Unterschiede vorkamen, ohne dass der Eindruck auf Publikum und Kenner geschwächt worden wäre. Diese meine Behauptung lässt sich nicht durch eine einfache Negation entkräften; denn habt Ihr damals das Tempo fixirt? notirt? und die Erinnerung! Deren Frische massat Ihr euch an, und wollt sie einem Spohr verweigern? Und würden nicht auch die Vergleichungen der Tempobestimmungen derjenigen,

eigener Anmassung gepaart zu sehen; letztere widerlegt erstere gänzlich; denn wenn man selbst Unerhebliches geleistet hat, soll man nicht immer von Lehrer — Schüler — Apostel etc. sprechen; solches blamirt je den grossen Mann. Ein Famulus ist ja nicht immer ein Schüler.

*) Habe ich mich auch streng über diese unberufenen Einmischungen in die Feinheiten der Kunst ausgesprochen, so erkenne ich mit bereitwilligem Vergnügen die Grösse der Verehrung und der Opfer, die namentlich Schindler für Beethoven an den Tag gelegt. Es war eine schwierige Aufgabe, das Misstrauen dieses grossen Mannes in Ergebung zu ertragen. Eben so begeistert schlossen sich an ihn der Violinist Krumbholz, Dr. Bertolini, Holz und nur noch wenige Andere. An diesen hegt und lag es, die biographischen Momente festzustellen und Irrthümer zu widerlegen. Dieses wird dem psychologischen Kunstforscher reiches Feld für seine Studien liefern. Doch für die ästhetische Anschauung dienen besser als Alles seine Werke; und gewiss werden sie am unbefangensten von denen beurtheilt werden, die der Zeit des Schaffens entfernter stehen. Nur die Nachwelt urtheilt richtig. Dieses beweiset sich täglich.

die sich als Autoritäten der Tradition ausgeben, manche bemerkenswerthe Unterschiede an den Tag fördern? War hätte denn dabei zuletzt Recht? Zu diesem allem kommt noch der wichtige Umstand, dass Beethoven die Bitte des Hrn. Malzl, von dem Metronome in seinen Compositionen Gebrauch zu machen, aus dem Grunde anfangs unberücksichtigt liess, weil er diese Fesseln der freien Darstellung verschmähte *), und nur zu gut wusste, wie in seinen phantasiesprudelnden Schöpfungen, besonders für das Clavier, bloss kurze Momente streng-rhythmischer Festhaltung sich darbieten, und wie selbst sein eigener Vortrag (namentlich zur Zeit seiner Blüthe) von der jeweiligen Gemüthsstimmung abhängig war. Für dieses habe ich nun einen interessanten Beleg von Beethoven's eigner Hand aufgefunden. Herr Artaria (Chef der bekannten Kunsthandlung in Wien) ersuchte mich im Herbste 1844, seinen reichen Schatz von Manuscripten Beethoven's, der, beiläufig gesagt, der Bedeutendste ist, der bei einem Einzelnen vorzufinden, und auch mehre unbekannte Werke von Beethoven enthält, zu ordnen **). Auf dem Autographe des Liedes „Nord oder Sud" (auch unter dem Titel: „So oder so") Op. 103, *F-dur*, steht von ihm deutlich zu lesen: „100 nach Malzl, doch kann diess nur von den „ersten Tälten gelten, denn die Empfindung hat „auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in „diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken." Als fernern Beleg führe ich die gütigen Mittheilungen des Herrn C. Czerny, Ir. Excellenz der Frau Generalin Baronin von Erdmann und a. m. an, die mit Beethoven viel verkehrt

*) Warum ist die neunte Sinfonie nicht metronomisirt? Die Gründe, die hier desshalb circuliren, sollen eine zweimalige nachträgliche Mittheilung der Metronom'sgrade sein, die Beethoven an Schott übersandte, und welche unter sich nicht unwesentlich differirten, so dass bei diesem Zweifel es Hr. Schott unterliess, die Partitur damit auszustatten. Im 6 Bande der Cäcilie, Pag. 158, ist erst eine solche nachträglich angeführt.

**) Ich werde in Kurzem den Catalog davon veröffentlichen.

und mich einstimmig versicherten, wie Beethoven beinahe jedesmal anders seine eigenen Compositionen vortrug.

Sollte denn ferner die Darstellungsweise keines Fortschrittes fähig sein? Würde Beethoven selbst, wenn er noch lebte, die Erweiterung und Steigerung der Technik, den verbesserten Instrumentenbau und zumal die grössere Empfänglichkeit des Publikums unberücksichtigt lassen? Hat er in Vorahnung kommender Fortschritte nicht vielleicht absichtlich jenen Wortschwall anderer Bezeichnungen vermieden, der in neuen Compositionen oftmals belästiget? Wird etwa nach 100 Jahren, wo jede unmittelbare Tradition längst erloschen ist, Beethoven nicht gut und tadellos vorgetragen werden können? Müssten dann jetzt alle übrigen Orte, ausser Wien, oder sonst noch irgend einer Stadt, auf eine gelungene Aufführung seiner Compositionen verzichten, weil ihnen eine, wenn auch zweideutige, Tradition abgeht?

Wenn ich auch die Pietät ehren muss, mit welcher sein Andenken von Jedem gefeiert wird, der das Glück hatte, in seiner Nähe zu leben *), so erfordert es nicht minder die tiefe und keusche Verehrung der göttlichen Kunst selbst, unparteiisch und nicht mit geringschätzender Krittelei differirende Auffassungen zu besprechen. Schwer ist es freilich, die Gewohnheit einer stereotypen Vortragsweise, die zur zweiten Natur werden kann, umzuändern, wo es selbst mit Gewinn für die Kunst geschehen könnte. (Hat doch die eingefleischte Angewöhnung an ältere Muster sich sogar Beethoven's unsterblichem Genie eine geraume Zeit wider-

*) Wenn anerkannt geistreiche musikalische Kritiker, Lehrer etc. mit einem Worte, Leute, die über Musik ein Wort mitzusprechen das Recht haben, einem grossen Zeitgenossen (vielleicht eben weil er gross ist) absichtlich oder aus Unkenntniss Unrecht thun, so mag man sie in der Folge dadurch bestrafen, dass man diese Blindheit so oft wie möglich als Warnung anführt. — Im Gegensatze mögen die ersten Bewunderer und Erkenner eines grossen Geistes immerhin sich etwas über die Massen darauf zu Gute thun.

setzt und erst die spätere Zeit die vollste Anerkennung gewährt.) Doch ist schon in Wien ein bedeutender Fortschritt geschehen, dass man die frühere verzerrte Manier im Vortrage seiner Quartette, die oft in das Drollige ausgeartet, glücklicherweise jetzt abgelegt hat *).

Schätze ich auch die Metronombezeichnungen in den neuern Ausgaben Beethoven's als wahrscheinliche Belege von dem ursprünglich gedachten Tempo, so sind sie nur für angehende Künstler von eigentlichem Nutzen. Meister aber, im edleren Sinne des Wortes, mögen sich getrost an die Aufführung dieser Herrlichkeiten machen, ohne Besorgniss, nach genauem Studium eine Auffassung aus dem Grunde zu verfehlen, weil der Zufall es ihnen verweigert hat, zur selben Zeit und in derselben Stadt mit dem grossen Tonmeister Umgang gepflogen zu haben.

Das Lebenselement der wahren Kunst — ästhetische Freiheit der Auffassung und Darstellung — schirmt sie vor Verkanntwerden. Denn der ist nur ein ächter Künstler, welcher seine Weihe durch Emanation des göttlichen Funkens bekräftigt, der treu seiner Urquelle (dem Ewigen) sich durch selbstständiges von jeder Copie entferntes Schaffen ausspricht. Er soll wie die delphische Priesterin, diese Göttlichkeit in lyrischer Begeisterung ausströmen und damit jedes schon von Andern Geschaffene wieder neu beleben, dass daraus eben der Geist des Darzustellenden mit dem individuellen Kunstausdrucke in schönster Harmonie erscheine.

Schliesslich bemerke ich noch, man möge meine Worte nicht so auslegen, als predigte ich Taktlosigkeit und unbegründete Willkühr; noch will ich wirklich verfehlte, vergriffene und leichtsinnige Leistungen durch Früheres etwa in Schutz genommen haben; denn über solche Stümpereien zu sprechen, ist wahrlich nicht der Mühe werth, auch ist

*) Die Tempi waren zwar richtig, allein weit wünschenswerther wäre es gewesen, dass man, statt über eingeschlichene Missbräuche, bloss über veränderte Tempi's sich zu beklagen gehabt hätte.

es selten das Tempo, welches solche Leistungen schlecht macht. Der Schüler also halte sich an den strengen Takt, der rhythmischen Bildung wegen — und an alle Vorschriften, mit oder ohne Tradition — an alle Mittheilungen von Autoritäten oder von solchen, die gerne als das gälten. — Dieses alles nehme er in sich auf; die Zeit wird in ihrem Gährungsprocesse schon das Unnöthige, Unhaltbare entfernen. Meister aber sollen nicht Sklaven, sondern Herrn des Taktes sein.

(Nach dem Beethoven-Fest.)

Es wäre sehr wünschenswerth gewesen, bei dieser Gelegenheit, wo so viele ausgezeichnete und berühmte Musiker versammelt waren, einige Punkte, die oft zu heftigen Streitfragen Anlass gaben, in geordneten Versammlungen zu erörtern und deren endliche befriedigende Lösung herbeizuführen. Es waren so manche differirende Auffassungen im Wiedergeben Beethoven'scher Compositionen dabei repräsentirt: die Wiener, die Pariser und die Norddeutsche. Wie hätte eine Vergleichung der dabei obwaltenden Nuancen, natürlich auch des Tempo, so manches Interessante an's Tageslicht gefördert! Als Versuch einer Anregung nahm ich diese Zeilen mit — es kam zu keiner ruhigen Besprechung. Wie Schade, dass das, was ich Einzelner in Paris von Habeneck erfuhr, und was ich von deutschen berühmten Dirigenten weiss, nicht Gemeingut geworden!

Mittlerweile spukt Herr Schindler wieder in den Journalen. Dieses Unwesen wird aber wohl noch lange dauern, da es keinem Sachkundigen einfallen kann, ihn zurecht zu weisen, oder auch nur überhaupt mit ihm sich wissenschaftlich einzulassen. Mag er also nach Belieben schreiben, und so oft ihm die Finger jucken *); ich werde ihm nie

*) In einer kleinen freien Reichsstadt fiel einst eine so gewaltige Menge von Schnee, dass der hochweise Magistrat, der sich selbst nicht gerne mit unbequemen Elementen einliess, die

antworten. Vielmehr drängt es mich, an so manche strengen Kritiker folgende Frage zu meiner Belehrung zu stellen: Woher kommt es, dass Ihr an dem Vortrage Beethoven'scher Werke Vieles auszusetzen hattet, die wir von Clara Wieck, Mad. Wartel, Frl. Bohrer, Moscheles, Liszt, Willmers, Evers, Bocklet und Dreyschock spielen hörten, ohne uns dagegen diejenigen Namen anzugeben, die Euch als Ideale des allein ächten Vortrags erschienen?

Jos. Fischhof,

Professor am Wiener Conservatorium der Musik.

Bürgerschaft zusammen trommelte, um die Fortschaffung des theils schon zu Schmutz gewordenen Schnees dem mindest Fordernden zu überlassen. Aber kein einziger der Bürger wollte oder mochte sich der Arbeit unterziehen, bis endlich der notorisch ärmste Mensch der Stadt die Reinigung derselben vom Schnee unentgeltlich zu übernehmen sich erbot, wenn man ihm vorher versprechen wolle, den Schnee bis Pfingsten liegen zu lassen. *Finl applicatio.*

Anmerkung des Setzers.

Die Musik im Mittelalter,

allegorische Darstellung in einer Miniatur aus dem XIII. Jahrhundert.

Zum Anschauen und Verständnisse vorgeführt

durch

F. M. Gredy.

(Hierbei eine Zeichnung.)

Die Kunst des Mittelalters, so hochherrlich und unerreicht, besonders wo sie sich dem Erhabensten im Menschenleben, der Religion und Gottesverehrung, widmete und anschloss, hat viele der bedeutendsten Talente der Neuzeit zu Wiederbelebungsversuchen angeregt, und es ist eine nicht zu läugnende Thatsache, dass eine beträchtliche Ausbeute die schönen Bestrebungen belohnt hat. Wenn nun hierin die übrigen Künste, namentlich die Dichtkunst, die Malerei, die Plastik, die Architektur, schon mehr gewonnen haben als die Tonkunst, so ist der Grund davon keineswegs darin zu suchen, dass die Musik zu jenen Zeiten verhältnissmässig tiefer stand, als ihre oben benannten Schwestern. Nein, sie war denselben ebenburtig geachtet, gepflegt und geliebt. Bei allen grossen Festlichkeiten und vorzüglich bei dem Gottesdienste nahm sie eine der ersten Stellen ein, — und sie verdiente es auch. Wo gibt es etwas Würdigeres und Erhabeneres als, um nur zwei Beispiele anzuführen, der Ambrosianische Lobgesang, als der Gregorianische Kirchengesang? Sogar auch die Melodien zu den wunderherrlichen Liedern jener ritterlichen Sänger, die selbst meistens den höchsten Ständen entsprossen, im Glanze der Höfe, als Lieblinge der Fürsten, ihre begeister-

ten Weisen ertönen liessen, müssen — ihre Erfolge setzen dies ausser Zweifel — des Trefflichen Viel enthalten haben. Wie Manches ist wohl hier unrettbar zu Grunde gegangen, und dies besonders desshalb, weil die Produktionen der Tonkunst selbst zum grossen Theile vorübergehend sind, und es damals um so mehr waren, da die Notenschrift noch nicht so allgemein üblich und bekannt war, dass man jene Melodien für die Nachwelt aufzeichnen und aufbewahren konnte. Was etwa den vielverlöschenden Fluthen der Zeit entgangen ist, verdient um so mehr, mit aller Sorge aufgesucht und wieder bekannt gemacht zu werden. Ob aber der Gewinn davon so gross sein wird, als Viele sich versprechen; ob dadurch die Musik selbst wieder in ein neues Stadium hingeleitet, und namentlich von der beklagenswerthen Ueberladung, Geziertheit und Schwülstigkeit wieder zur Einfachheit, Reinheit und Natur zurückgeführt werden könne: dies möchte noch sehr zu bezweifeln sein; jedenfalls aber können solche Arbeiten nur einen heilsamen, jedem wahren Kunstfreunde höchst interessanten Erfolg haben.

Unsre westlichen Nachbarn, die Franzosen, gehen hierin mit ruhmlichem Eifer voran, und die Verdienste mehrerer ihrer Schriftsteller, eines *Fétis père*, eines *Bottée de Toulmon*, eines *E. de Coussemacker* u. s. w., so wie einiger dortiger Vereine, um Aufsuchung und Wiedereinführung der Werke der mittelalterlichen Tonkunst, sind allgemein anerkannt und anzuerkennen. Sie haben aber auch dadurch gleichsam eine Schuld wieder gut zu machen; denn offenbar ging die Corruption in der Musik, wie noch vieles andere minder Rühmliche, vorzüglich von ihnen aus und auf das nachahmungssüchtige Europa über; hat doch selbst des Rossini'sche *„Stabat mater,"* vielleicht der Culminationspunkt der Ausartung der Kirchenmusik, wenigstens den Ursprung seiner Ausbreitung in Paris.

Die Resultate der fraglichen Forschungen und Arbeiten der Franzosen (und der ihnen kunstverwandten Belgier) sind leider für einen grossen Theil der Deutschen so gut wie nicht vorhanden, indem die betreffenden Werke meistens

sehr geschmackvoll und reich ausgestattet, verhältnissmässig äusserst wenigen von ihnen bekannt werden. Daher werden es die geneigten Leser nicht unfreundlich aufnehmen, wenn ihnen von Zeit zu Zeit Mittheilungen über das Interessanteste aus jenen Werken gebracht werden, wie dieses bereits von dem an höchst verdienten Kiesewetter mit bekannter Klarheit und Einsicht geschehen ist.

Wir wählen diesmal einen Gegenstand, der geeignet ist, darzulegen, mit welchem Geschick und welcher Gesinnung man vor beiläufig 600 Jahren das höhere Ideal der Tonkunst aufgefasst, mit welcher Achtung und Liebe man sie dargestellt hat; — einen Gegenstand, den Herr *Didron*, Sekretär des historischen Comité in Paris, aus den reichen Schätzen, welche ihm die königliche Bibliothek und die Beiträge der bedeutendsten Mitarbeiter bieten, hervorgesucht, und in seinen *Annales archéologiques* abgedruckt und erklärt hat. Wir werden im Allgemeinen der Darstellung und Interpretation dieses ausgezeichneten Kenners der mittelalterlichen Kunst folgen, ohne uns aber in der Anordnung und in unsern abweichenden Ansichten zu beschränken oder deshalb entschuldigen zu wollen. —

Ein schönes Manuscript aus dem dreizehnten Jahrhundert, betitelt *„Liber pontificalis,"* Eigenthum der Bibliothek zu Rheims, enthält im Anfange eine trefflich ausgeführte Miniaturzeichnung, wovon wir in der Beilage eine etwas verkleinerte, aber getreue Nachbildung geben. Sie ist eine allegorische Darstellung der Musik, und ihre Erklärung vom Gesichtspunkte der wie an Farben eben so auch an Beziehungen wunderreichen christlichen Kunstsymbolik des Mittelalters aus zu versuchen.

Die Hauptfigur, welche die Mitte — die vornehmste Stelle — einnimmt, ist ein kolossaler Genius, *Aër* (so steht über seinen Schultern), der verkörperte Repräsentant der Luft, die als Träger und Beförderungsmittel des Schalles, auch die Grundbedingung der Musik ist, daher auch wohl, durch eine einfache metonymische Verwechselung, der Stellvertreter der Musik selbst. Er ist als ein Genius (eine

geringe Verhüllung um die Lenden ausgenommen) nackt, wie die christliche Kunst die Engel darstellt, und geflügelt, wodurch die Schnelligkeit angedeutet wird. Seinen Kopf ziert eine Art von Nimbus, die Auszeichnung der Heiligkeit, und zwei Sterne, die Sonne und der Mond, welche auf beiden Seiten hervorleuchten, vermehren noch den Glanz; überdies umgeben den ganzen Körper zwei concentrische Kreise, zwei Aureolen, als Ausdruck der grössten Verherrlichung. Sein Antlitz, ähnlich dem des göttlichen Weltbeherrschers, theilweise auch dem des antiken Zeus, drückt Kraft, Einsicht und Milde aus. Er reicht mit seinen ausgebreiteten Händen und Füssen zu den vier Cardinalpunkten: seine Macht erstreckt sich nämlich vom Aufgange bis zum Niedergange, vom Mittag bis zur Mitternacht. Die Winde sind ihm unterthänig und dienstbar: mit der Rechten fasst er den Aquilo (Nord), mit der Linken den Eurus (Ost); unter seinen Füssen aber hält er den Auster (Süd) und Zephyrus (den Westwind). Will er daher die Trompe schmettern, die Chalemie scherzen, die Flöte klagen, will er, den liedervollen Bau zum tausendstimmigen Lobgesange aufbrausen lassen: die Diener seines Willens sind ihm sofort zur Hand.

Von ihm nun gehen alle Zweige der Tonkunst aus; daher bilden jene zwei Kreise, welche ihn umgeben, der kleinere eine Fläche, welche die irdische Musik, der grössere einen Ring, welcher die himmlische Musik umfasst. Die irdische oder menschliche Musik ist durch die drei berühmtesten Musiker des Alterthums — Orpheus, Amion und Pythagoras — dargestellt. Unter denselben tritt am meisten Orpheus hervor, und zwar mit vollem Rechte; denn er ist der Repräsentant der Kirchenmusik, da er, ein religiöser Sänger, seine Kunst nur dem Gottesdienste gewidmet hat. Er wird als einer der edelsten Menschen geschildert und als einer der höchsten Wohlthäter der Menschen (durch Einführung und Verbreitung der Religion, Gesetze, Poesie und Musik) gepriesen. Ganz passend finden wir ihn also hier als einen im Alter schon vorgeschrittenen

Mann abgebildet, das würdige Haupt nachdenklich auf die Linke gestützt, in der Rechten die ihm von Apollo geschenkte Leier haltend, mit deren Tönen er Alles bezwang. (Oder sollte dies Instrument die mittelalterliche Symphonie, vielleicht die Cithole sein, womit er bei einem alten französ. Dichter die Dämonen der Unterwelt bewegt? s. Kiesewetter „Ueber die musikalischen Instrumente etc. im Mittelalter" Cäcilia Bd. XXII, Heft 88, S. 214.) — Auf der rechten Seite des Aër sitzt Arion, mit Herodot zu sprechen ein Kitharsänger (κιθαρῳδός), wie kein anderer seiner Zeit, in der Linken ein Saiteninstrument, in der Rechten ein Horn haltend, in welches er eben bläst, — ohne Zweifel der Repräsentant der weltlichen Musik (des Gesanges, der Saiten- und Instrumental-Musik). Dass er auf dem Delphin ruht, erinnert uns an die wunderliebliche, von Schiegel so trefflich behandelte Saga. — Gegenüber sitzt Pythagoras, in der Rechten eine Art Waage haltend, vielleicht auch Glöckchen, an welche er mit dem in der andern Hand befindlichen Hammer klopft; auf seinem Schooße liegt ein Instrument, unzweifelhaft sein Monochord, — und so erblicken wir hier den Repräsentanten der gelehrten Musik oder der Musikgelehrsamkeit. Er ist nicht, wie man bei der Abbildung des hochberühmten Weltweisen erwarten sollte, als ein ernster, bartiger Mann dargestellt, sondern jugendlich mit einem heitern Engelsantlitze, das entzückt der Töne, vielleicht der Sphärenharmonie, lauschet. Der blendende Glanz des Wunderbaren und Aussernatürlichen, welcher das Leben, Wirken und die Lehren des Pythagoras umstrahlte, und das ihm nach seinem Tode fast göttliche Ehre verschaffte, mag wohl den Künstler veranlasst haben, der Figur hier eine allegorische, gleichsam göttliche, Jugendlichkeit zu verleihen. — Die drei genannten Meister haben übrigens nackte Füsse, welche in der christlichen Kunstsymbolik sonst nur der Gottheit, den Aposteln und Engeln zukommen: wollte man dadurch sie als höher begabte Wesen bezeichnen? Dies ist nicht unwahrscheinlich, wenn man die Verehrung, welche man

offenbar gegen die Musik selbst hatte, und die allegorische Beziehung, in welcher dies Trifolium genommen ist, berücksichtigt. —

Den Kreis der irdischen Musik umgibt die himmlische, durch die neun Musen, die ewig jungen und heitern Töchter des Zeus und der Mnemosyne, trefflich und vollständig ausgedrückt. Wie sehr ihre Kunst alle irdische an Vollkommenheit und Schönheit überragt, spricht sich schon in mehreren bekannten Mythen aus, namentlich in ihrem siegreichen Wettkampfe mit den neun Töchtern des Königs Pieros. In neun Medaillen, die innerhalb eines Ringes zierlich an einander gereiht sind, umschweben sie, die Vorsteherinnen der Künste und des heitern Wissens, als begeisternde, helfende und schützende Wesen jene ausgezeichneten Erdenmeister. Ob sie absichtlich gerade in der gegebenen Reihenfolge und jede zu den einzelnen Künstlern gesetzt sind — zum Beisp. Kalliope zur Seite ihres Sohnes Orpheus: lässt sich kaum bestimmen; jedenfalls aber ist zu bemerken, dass nur die bei Orpheus und Arion stehenden Musen Tonwerkzeuge in den Händen halten, und zwar die dem Orpheus zugetheilten, die Harfe, Posaune, Violine — die zur Begleitung des Kirchengesanges gewöhnlichsten Instrumente; während die zur Seite des Pythagoras befindlichen ohne musikalische Instrumente gezeichnet sind: eine Bestätigung unsrer Annahme, dass Letzterer als Repräsentant der musikalischen Gelehrsamkeit, Orpheus aber als der der Kirchenmusik zu nehmen sei. Das edelgeformte Antlitz dieser Musen, ihr in starken Locken auf die Schultern herabfallendes Haar, ihre schönen Gewänder zeugen eben so sehr vom Geschick des Künstlers als von seiner Liebe zu dem Gegenstande. Wie die lebendigen Sinnbilder der himmlischen Harmonie sich zur Kunst und zum Leben verhalten, deutet die in der Legende jedem Namen beigeschriebene Paraphrase an: Thalia — *ponens germina* (die Keime legend) — legt die Keime alles Schönen und Edlen; Clio — *bona fama* (der gute Ruf) — verbreitet den Ruhm; Calliope — *publica vox* (die allgemeine Stimme)

— entzückt durch schönen Gesang; Terpsicora (?) — *artium delectatio* (die Ergötzung der Künste) — bringt allen Künsten Erheiterung und Ergötzung; Melpomene — *meditationem faciens* (Nachdenken schaffend) — stimmt zum Nachdenken und zu ernsten Klängen; Eratho (?) — *inveniens simile* (das Aehnliche auffindend) kann Alles nachahmen und darstellen; Euterpe — *delectatio voluntatis* (die Ergötzung des Willens) — ergötzt und stärkt den Willen zur Ausdauer; Polimnia (?) — *capacitas memorie* (die Fassungskraft des Gedächtnisses) — verewigt das Andenken; Urania — *celestis* (die Himmlische) — hebt zum Himmel empor. —

Wir haben in dem Vorstehenden eine getreue Erklärung unsrer Miniatur zu geben versucht. Man glaube nicht, dass wir Beziehungen hineingelegt haben, die uns zu weit hergeholt anzusehen seien: die christliche Kunst war — man durchblicke desfalls nur das Werk des alten Kirchensymbolikers Durandus *„Rationale divinorum officiorum"* — von den ältesten Zeiten her überreich an symbolischen Bildern und typologischen Darstellungen, die sie nicht allein aus den Schriften des alten Testaments und aus dem Morgenlande, sondern sogar auch aus der griechischen und römischen Vorzeit aufnahm. (Finden wir doch in den Kunstwerken der ältesten Christen, in den Katakomben zu Rom, selbst Christus unter dem Bilde des Orpheus dargestellt, der durch die herrlichen Töne seiner Lyra die Thiere herbeilockt und bezaubert *).

*) In dem uns eben zukommenden hundertsten Hefte der Cäcilia finden wir die von dem verdienstvollen Herrn Custos Anton Schmid gegebene Anzeige eines sehr merkwürdigen Musikwerkes im Holzschnitte, das im Jahre 1520 zu Augsburg erschienen ist. In der istrumschen Zueignungsschrift desselben (s. S. 277) findet sich ein Lob der Musik, in welchem fast dieselben Wesen, die wir auf unserm Miniaturbilde erblicken, als Repräsentanten der Musik aufgeführt werden. Folgende Stelle daraus (wir geben sie zur leichtern Verständniss in deutscher Uebersetzung) kann zeigen, wie die Tonkunst im

Wer möchte nun, nach dem Gesagten, noch bezweifeln, dass die Musik im dreizehnten Jahrhundert, also vor beiläufig 600 Jahren, noch nicht die verdiente Würdigung gefunden, noch nicht den idealen Standpunkt eingenommen habe, welcher der edelsten, ältesten und verbreitetsten aller schönen Künste gebührt? Wer möchte ferner noch behaupten, dass es sich nicht der Mühe lohne, mit unsern Forschungen bis in jene Zeiten zurückzudringen, um die kostbareren Ueberreste der damaligen Kunst dem Verderben und der Vergessenheit zu entziehen, und für die Gegenwart belebend und fruchtbar zu machen? —

Anfang des sechszehnten Jahrhunderts hochgehalten worden und wie auch die oben von uns versuchte Erklärung nicht unbegründet ist.

„Nach Quintilian waren bei den Alten die Musiker gleichbedeutend mit den Priestern und Weisen: so Moses, David, Zoroaster, Linus, Orpheus, Plato, Pythagoras und unzählige andere. Auch ist es bekannt, dass von der Musik Alles, was da lebt, umfasst wird; weil der himmlische Hauch (*anima celestis*, offenbar dasselbe, was in unserer Minlatur *Aër*), durch welchen das All belebt wird, seinen Ursprung von der Musik hergenommen hat, wie dies Plato lehrt, der auch die Musen, die Töchter des Zeus und der Muemosyne, als die Harmonie der himmlischen Sphären erklärt.

Erratum. Auf Seite 104 ist in der untersten Zeile zu lesen: *pulcra* statt *publica*, und: schöne statt allgemeine.

Vom

Unterschiede teutscher Auffassung

zu der französischen und italienischen Auffassungs-Weise des Gesang-Vortrages.

Man hört und lieset oft die Benennungen „italienische Gesangsbildung — südliche Gluth des Vortrages," u. s. w. Worin besteht dieser Unterschied? und worin kann er nur bestehen? — beruhet er rein auf den Bestandtheilen (Elementen) der Tonkunst, oder auf den, mit der Tonkunst verbundenen, sprachlichen Bestandtheilen? Hat etwa —

a) hinsichtlich des Tonmaasses und des Tonsystema:

der Italiener ein anderes Tonsystem als der Teutsche? hat er andere Töne, und andere, dem Teutschen unbekannte, Tonfolgen? — welche wären es? — hat er andere, entweder die Harmonie, oder die Melodie betreffende, Ton-Accente? und welche wären es?

b) hinsichtlich des Taktmaasses (Schwermaasses):

hat etwa der Italiener andere Taktmasse, als die uns bekannten Zweitel-, Drittel-, Viertel-, Neuntel- und Zwölftel-Taktmaasse? oder hat er etwa in denselben andere metrische Accente, als die uns bekannten: dass nämlich der Niedertakt den schwersten Accent hat, der dritte Taktschlag den zweitschwersten; dann, dass die Taktglieder 2, 4, 6 u. s. w., im Vergleiche zu den Taktschlagen, oder zu den Taktgliedern 1, 3, 5 u. s. w. accentlos; im Vergleiche jedoch zu den ferner aus ihnen hervorgehenden

untergeordneten Taktgliedern wieder accentlos, sind? — welche wären die una unbekannten Schwer-Accente?

c) hinsichtlich des Zeitmaaaaes:

hat etwa der Italiener andere, dem Teutschen unbekannte Zeitmaasse, und in denselben andere Zeitwährungen, andere Zeitlängen und Zeitglieder? — oder, diese drei Bestandtheile zusammengefasst: — wird ein, von einem Teutschen, oder von einem Italiener, verfasstes Instrumental-Tonwerk ein anderes, je nachdem es vom teutschen, oder vom französischen oder italienischen Orchester vorgetragen wird? —

Antwort: „Nein!“

Dieses Vornusbenannte betrifft bloss das dem Tone Zugehörende. Wenden wir uns nun zu den hörbaren Bestandtheilen, die von der Stimme unzertrennbar sind, zum Klange der Stimme insondera, zur Klangstärke und Klangdauer, so ergibt sich:

d) hinsichtlich der verschiedenen Dauer gleichwerthiger Töne:

dass die, durch bestimmte Notenwerthe bezeichneten Ton-Währungen, in einem bestimmbaren und bestimmten Zeitmaasse (als $\frac{4}{4}$-, $\frac{2}{4}$-, $\frac{1}{4}$-, $\frac{1}{8}$-, $\frac{1}{16}$-, $\frac{1}{32}$-, $\frac{1}{64}$-werthig u. s. w.) in Italien dieselben sind wie in Teutschland, und in jedem andern Lande; was nun aber deren Klang-Dauer betrifft, ob z. B. eine viertelwerthige Zeitlänge, oder Tonwährung, soll voll dauern, wie: 𝅗𝅥; oder minder voll, wie: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (so dass eine kleine Klang-Unterbrechung stattfindet); oder wie: 𝅗𝅥⁀𝅗𝅥; oder wie: 𝅗𝅥 𝅗𝅥; oder wie 𝅗𝅥 𝅗𝅥 u. a. w. nach jeder beliebigen Abkürzung oder Verlängerung der Dauer einer jeden, durch Notenschrift vorgezeichneten, Ton-Währung — so hat auch hierin die italienische Singweise vor der teutschen nichts voraus? ja, die teutsche Singweise übertrifft hierin, eben der Eigenthümlichkeit ihrer Sprache wegen, die italienische und französische; denn kann ein Italiener, ein Franzose ein teutsches Lied mit deaaen teutschem Geiste vortragen?

kann er es, sogar in seine Sprache übersetzt, so vortragen, dass dieser Vortrag dem teutschen vorzuziehen sei? Bedarf es hiezu einer Antwort? man frage diejenigen, die Gelegenheit gehabt haben, z. B. die Zauberflöte, den Freischütz, in fremden Sprachen zu hören! —

e) hinsichtlich der verschiedenen Klang-Stärkerten, Klang-Stärkmoasse, Klangstärkstufen u. s. w.·

hat der Italiener zu seinem Vortrage andere Stärkstufen, ein anderes *(Crescendo)* Anschwellen und Abschwellen des Klanges, als der Teutsche? kann dieses nur in Italien gelehrt und gelernt werden? Obwohl dies mit „nein" beantwortet werden muss, so tritt jedoch beim Gesange, hinsichtlich der mannigfaltigeren und freieren Stärk-Anwendung, hier schon eine wesentliche Verschiedenheit ein, die aber ihren Grund im Sprochlichen, in der verschiedenen Sprachthümlichkeit hat, indem diese Verschiedenheit nicht bei Instrumentisten, sondern nur beim Gesange sich vorfindet, und desshalb, weiter unten, beim Sprachlichen, erörtert werden wird.

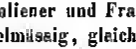
f) hinsichtlich des Klang- und Stimmwerthes und vom Einflusse des Sprachlichen auf den Stimm-Gebrauch:

In Teutschland wie in Italien gibt es gute, gibt es schlechte Stimmen: eine gute Stimme ist besser als eine schlechte; mithin ist eine gute teutsche Stimme besser als eine schlechte oder mittelmässige italienische; und eben so einer guten italienischen gleich, wenn sie nämlich eben so gut ist. — — Bei Anwendung der Stimme ist aber der Klangwerth vom Stimmwerthe wohl zu unterscheiden: Klangwerth bezieht sich auf die veredelte oder nicht veredelte Erzeugung einer Stimme; und hiernach kann eine minder gute Stimme „veredelt," so wie eine vorzügliche gute Stimme „unedel," oder doch nicht veredelt, sondern roh, erklingen. Solcher veredelte Zustand einer Stimme hängt aber, abgerechnet ihrer sonstigen künstlerischen Ausbildung, genau mit ihrer sprachlichen

Belautungsweise zusammen, so dass derjenige, der eine rohe Aussprache, auch eine rohe Singweise, — derjenige, welcher eine veredelte Aussprache, auch eine edle Singweise, hinsichtlich des Stimmklanges, offenbaren wird. Es unterscheidet sich nun der Stimmgebrauch der teutschen Aussprache gar sehr von der der italienischen Lautart. die teutsche Aussprache (wie schon in der früheren Abhandlung nachgewiesen) hat etwas Stöhnendes, Gestöhntes und Gedrücktes; die italienische etwas Gehauchtes und Offenes, welcher Unterschied bei der Aussprache der Vocale deutlich hervortritt. —

Diese italienische hauchströmende, und offene Klangweise aber verbindet zugleich mit sich eine gewisse fortdauerade Klangschwellung, wesshalb der Italiener, wie der Franzose, ebenfalls die zweite Sylbe nicht abklingend sprechen kann wie „haben, Weber," sondern er dehnt jede Sylbe, so dass es uns scheint, als spräche er „haben, Weber."

Dieser Unterschied in der teutschen Sing-Sylbung und Sing-Wortung ist aber eben so wesentlich und wichtig, als obige Singlautung: die teutsche Sprache hat selbstwerthige Stamm-Sylben, und diesen untergeordnete nebenwerthige, beiwerthige und mitwerthige Sylben, und fordert, dass diese in der Aussprache (ihrem verschiedenen Werthe nach) deutlich durch den Sylb-Accent (grammatischen Accent), d. i. durch den grösseren oder minderen Sylb-Nachdruck, unterschieden werden; (in „wahrhaft" fordert die erste selbstwerthige Sylbe den stärksten Nachdruck, — die zweite und nebenwerthige Sylbe einen minderen Nachdruck, — in „wahrhafte" fordert die dritte (bloss mitwerthige) Sylbe, ohne allen Nachdruck, also vollkommen nachdrucklos, gesprochen zu werden; — es findet nun aber solche Unterscheidung der Wortsylben, — wenigstens in so deutlichen Abstufungen, — in der italienischen und französischen Aussprache nicht statt: bei dieser erscheinen alle Sylben, wenn auch nicht grade als gleichwerthig, doch nur als selbst- und nebenwerthig verschieden, und daher in ihren Währungen

sich ziemlich gleich, ähnlich wie in der teutschen Sprache die selbst- und nebenwerthigen Sylben so ziemlich gleiche Währung haben, als: „habhaft, lablos" u. s. w. — Solche Gleichwährigkeit der Sylben — welche etwas ganz verschiedenes ist von Sylb-Länge und Sylb-Kürze, — bewirkt denn auch hinsichtlich der Aussprache jeder Sylbe eine gewisse Klang-Dehnung, oder doch ein Verhalten des Klanges, selbst wenn er kurz ist, so dass die italienische wie die französische Aussprache, sprech- wie singweis, sich von der teutschen unterscheidet wie veststehender Orgelklang vom sich verflüchtigenden Klavierklange. denn so wie auf der Orgel jeder einzelne Klang plötzlich entsteht, eben so plötzlich abklingt, und ihm zwischen Entstehen und Abklingen eine gleichwerthige Stärke bleibt, — nach eben solcher bestimmten Stärk-Dauer fasst der Italiener und Franzose seine Sylben auf, und gibt jede, orgelmässig, gleichwerthig, — (dass er sie nicht anders auffasst, sich nicht anders vorstellt, und sie nicht anders zu geben vermag, ist in der Aussprache obiger angeführter Wörter, „haben, Weber," nachgewiesen.) Die Auffassung solcher schon sprechweisen, und also zur Gewohnheit gewordenen Sylb-Dehnung, trägt er in den Gesang über und singt jede Sylbe, sei sie kürzer oder länger, stets mit einer gewissen orgelmässigen „Voll-Währung:" so dass  hinsichtlich der

„ha-ben, We-ber."

Zeitwährung und der gleichmässigen Stärke (der Klangwerthung nach) dem ähnlich ist, wie wenn diese Töne auf der Orgel vorgetragen würden einer dem anderen nach gleichhlingend; der Teutsche hingegen wird die untergeordneten und abgeleiteten Sylben „ben, ber" so verflüchtiget vortragen, ähnlich, wie diese Töne auf einem Claviere angeschlagen, ohne allen Dehnungs-Nachdruck, verflüchtiget verklingen. Solche claviermässige Verflüchtigung des Klanges, durch den accentlosen blossen Nachklang der häufigen Nebensylben begünstiget, ist zu einer

gewissen Eigenthümlichkeit der teutschen Singweise geworden.

De nun selbstwerthige und nebenwerthige Sylben beim italienischen Vortrage gleichgeltan — die bei- und bloss mitwertkigen (accentlosen) kennt der Italiener nicht — so würde eine unausstehliche Einförmigkeit der Sylbwerthe daraus hervorgehen, wenn diesem nicht von einer anderen Seite entgegen gewirkt würde, nämlich durch die Mannigfaltigkeit der Stärkaccento, denn: bei der Gleichwerthigkeit der Wortsylben, gestattet die italienische Sprache willkührlich zu jeder Sylbe einen Stärkeccent, ja, um der Eintönigkeit der gleichwertkigen Sylben entgegen zu wirken, ist es sogar zum Gesetze erhoben, dass jede Tonsteigerung auch eine Steigerung der Stärke erfordere. Durch diese gesetzlichen Stärksteigerungen innerhalb der vorgeschriebenen Stärkarten, bekommt von vorn herein der italienische Vortrag eine Mannigfaltigkeit der Ton-Accente, welche, wenn auch nicht grade der teutschen Sprache fremd, doch ihr nicht heimisch sind, denn: sollte z. B. bei nachfolgender Verszeile, „Freude, schöner Götterfunken" ja die zweite Sylbe eine höhere Betonung vor der ihr vorangehenden haben, so gestattet diese höhere Betonung nicht geradezu und unbedingt eine Klangstärkung, indem es sich dann leicht würde anhören lassen, wie: „Freude, schöner Götterfunken," welche Stärksteigerungen aber der sprachlichen Accentlosigkeit der ausdruckslosen Mitsylben entgegen sein würden. Das Vorhandensein solcher accentlosen bloss mitwerthigen Sylben in der teutschen, so begriffrichtig unterscheidenden Sprache, ist demnach zum Theile ein Grund, dass der teutsche Gesang zu der Freiheit und Feinheit der italienischen, ganz unbeschränkten Stärkgliedung, sich nicht zu erheben vermogte, indem in teutscher Sprache der Accent der Klangstärke zu eng an den Accent der metrischen Schwere, und an den grammatischen oder spracheigenen Sylbeccent gefesselt ist, während die italienische Sprache zu jeder einzelnen Sylbe eine völlig unbeschränkte Stärk-

gliedung gestattet, und die jedesmalige zweite und leichte Sylbe mit einer gedehnten Schwellung, oder mit einer schwellähnlichen Dehnung, vorzutragen erlaubt, wo nach stocktentschem Vortrage diese Sylbe verkürzt und clavierartig verklingend gesungen wird. Die stockitalienische Vortragsweise mit ihren Klangdehnungen, Klangschwellungen und regelmässigen Tonaccenten (der höheren Töne) wirkt mehr auf das sinnliche Begehr-, Empfindungs- und Gefühlsvermögen; die stocktentsche Vortragsweise nimmt mehr das Begriffsvermögen (den Verstand und die Vernunft), so wie überhaupt die geistige, freie Willens- und Anschauungsthätigkeit in Anspruch.

Fragt man nun, welche ist die richtige, und also die bessere Vortragsweise? so ist hiernach die Antwort: „unbedingt, keine;" nach Umständen „jede": soll allein, oder mehr, auf das blosse Begriffsvermögen hingewirket werden, so ist durchaus erforderlich, dass die Begriffe, ihren Beziehungen und Abstufungen nach, deutlich gegen einander abgewogen, und die zu singenden Wörter demnach ihren logischen und grammatischen Accenten gemäss, vorgetragen werden, wozu die teutsche Auffassungsweise in teutscher begriffklarer Sprache sich am besten eignet, weil sie vermittelst ihrer Begriff-Leiter, vom übergeordnetsten logischen, bis zum untergeordnesten grammatischen Accente der unbedeutendsten Anhängsylbe, — und, wie für jeden Begriff ein Wort, so für jede Begriffsabstufung einen Ausdruck hat, welche Begriffsunterscheidungen (wie bei Sylben, so bei Wörtern) bei der italienischen Vortragweise ganz verwischt werden, eben weil sie jede Sylbe und jedes Wort mit einer vollen Wichtigkeit hinstellt — (die Gefühls- und Empfindungsaccente der Affekte gehören natürlich nicht hieher). — Soll dagegen allein, oder mehr, auf das Begehr- oder Gefühlvermögen hingewirkt werden, so steht die italienische Vortragsweise im Vortheile, da bei der ihr üblichen Athem-Strömungsweise schon jeder Ton eine Farbe der Leiden-

schaft erhält, die dem teutschen Stimmgebrauche erst angeschult werden muss, auch angeschult werden kann.

Hieraus ergibt sich denn unbestreitbar:

einmal, dass es eine verschiedene Auffassungsweise (ähnlich wie Clavierklang zum Orgelklange) zwischen teutschem und italienischem Singvortrag gibt: die teutsche spricht sich mehr durch Darstellung der Begriffe, die italienische mehr durch Darstellung der Gefühle aus; die teutsche hält mehr an den Ton-Begriffen fest, gibt desshalb clavierartig und dabei accentvoll die Töne bloss an, und begnügt sich mehr mit deren geistigem Gehalte, mit dem blossen Inhalte; die italienische fasst mehr die körperlich hörbaren Klangformen, und also mehr die sinnliche Darstellung der Tonbegriffe auf, gibt orgelartig, mit anhaltend vollwerthigem Klange, alle Tonfolgen, orgelt sie gewissermassen, einestheils accentlos, doch andererseits mit mannigfaltigen und freien Stärkesteigerungen ab.

Dann, dass die teutsche Stimm-Anwendungsart die italienische sich aneignen kann, und hinsichtlich des veredelten Wohlklanges, und in Beziehung auf Gefühlsausdruck, — die Töne vollwerthig durch Klangschwellung auszufüllen, — solche sich aneignen soll; dass die italienische aber, eben so wenig unsere Sylbabstufungen, als unsere Begriff-Schärfen sich anzueignen vermag, und desshalb, sowohl in ihren Vollkommenheiten als in ihren Schwächen, stock-italienisch bleiben wird.

So wie nun dem Italiener und dem Franzosen die bloss nachklingende Absprechart unsrer leichten Sylben fremd ist, und er solche stets mit einer gewissen Gewichts-Dehnung aussprechen wird; eben so ist auch bei Tongliedungen seine Auffassungsart derselben dergestalt, dass er jeden Ton als in seiner Dehnung klingend (den Orgel-Tonfolgen ähnlich) sich vorstellen, und, auch bei geschwinder Tonfolge, ihn mit einer klangströmenden Dehnung vortragen wird, so dass er das jedesmalige zweite und leichte Tonglied (welches die teutsche Singweise

leicht und blosse nechklingend zu geben pflegt) ebenfalls mit einer Dehnung, und bei einer Tonsteigerung, sogar noch mit gesteigerter Stärke zu singen, sich versuchsst fühlt. — Bei Drei- und Viergliedern findet derselbe Fall statt: wo nach teutscher Singweise der zweite Ton einer Triole ganz unbedeutend, und nur wie hinklingend zum dritten, gegeben wird, tritt, nach italienischer Singweise, der zweite und dritte, gleich dem ersten, mit ganzem Klangwerthe auf, und also mit Verwischung der metrischen Accente. Untersucht man nun, welche Vortragweise die richtige sei, so ergibt sich, dass, strenggenommen, beide fehlerhaft sind, obwohl sie theilweise gut geheissen werden können: der Italiener muss, um metrisch richtig zu gliedern, dem Klangwerthe der zweiten, dritten und vierten Tonglieder etwas entziehen; der Teutsche, welcher diese gesetzlich metrischen Abstufungen, sowohl hinsichtlich der bloss mitwerthigen Sylben, als der abgelsitzten Tektglieder (der zweiten, dritten und vierten eines Tektschlages) zu grell nimmt, — muss den zu sehr verflüchtigten Klangwerth seiner leichten Endsylben sowohl, als seiner leichten Tonglieder, etwas vermehren, doch so, dass dadurch deren Accentlosigkeit nicht aufgehoben werde.

Was aber die Gliederung, die enge Verbindung mehrerer Töns zu einer Tonsylbe betrifft, und die eng damit zusammenhängende Tonfertigkeit, — die eben daraus hervorgeht, dass die Erzeugung des Klanges mit jener, dem Italiener eigenen Betontungsweise bewerkstelliget werde, — so besitzt unbestreitbar die italienische Mundart Vorzüge, welche die teutsche sich noch anzueignen hat, um, an und für sich, wohlklingend werden zu können.

Aus Obigem ergibt sich, dass eine offene und veredelte Betontungsweise, und eine daraus hervorgehende ungezwängte Klangerzeugung allerdings bis jetzt im allgemeinen vorherrschende Vorzüge der italienischen Singweise sind; nicht aber, dass die Auffassungsweise des italienischen Vortrages derjenigen des teutschen Vortrages selbst vorzuziehen sei: dass die italienische Singweise mehr eine sinnlichere

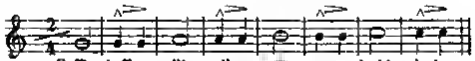
Wirkung, die teutsche dagegen mehr eine gaistigare, zu erwirken vermöge; und dass desshalb, so wenig der italienische Gesang seiner sprachlichen Wesenheit nach, ja dem teutschen gleich werden kann; eben so wenig der teutsche Gesang dem italienischen gleich zu werden streben darf, ohne dadurch sich seiner Vorzüge zu berauben.

Wenn demnach das Sprachliche einen so grossen Antheil am Kunstwerthe des Gesanges hat, so erhellet auch daraus, dass alsdann eine deutliche und wohlklingende Aussprache einen wesentlichen Bestandtheil des Singens ausmacht; dass eine offene, der italienischen Mundart eigene, Belautung, — (so wie eine vollwerthige Beklingung, nicht allein der selbstwerthigen Stammsylben, sondern auch noch der abgeleiteten und accentloaen Sylben, damit diese nicht zu verfluchtigt erklingen) — dasjenige ist, was der teutsche Sänger vornweg zu erringen streben muss, und wozu ihm die italienische Belautungsweise als Vorbild dienen mag. Doch darf er sich mit dieser nicht begnügen: der Italiener hat nur fünf Selbstlauter: a, e, i, o, u, von diesen ist aber e nicht das unserige, sondern mehr ein ä; der Teutsche hat deren sechszehn, dazu noch vier Doppellaute, nämlich, von: a, e, i, o, u, ä, ö, ü, hat er einen jeden, sowohl hell- als dunkellautig, z. B. Wahn, wann; wehn, wenn: Lied, litt u. s. w.; also jeden der acht Selbstlauter doppelt, während der Italiener sein a, sei es lang oder kurz, vollkommen gleich belautet. Diese sechszehnfache Unterscheidung der Selbstlauter, dazu die vier Doppellauter „ai, au, äu (aü), eu (oi)" mit Wohlklang zu singen, und dabei sie deutlich auszusprechen, fordert Uebungen, die dem Italiener fremd sind, und daher sich nicht durch Solfeggien und Vokalisen ersetzen lassen. Doch muss zu allem diesen die italienische offene Belautungsweise zum Grunde gelegt werden. Nicht minder ist die Aussprache der gehäuften teutschen Doppelmitlauter schwieriger, so dass sie nicht aus italienischen und französischen Singlehren angeeignet werden kann.

Diese, der teutschen Sprache eigenthümliche, Häufung der Mitlauter, die zwar den Sylben und Wörtern eine gesteigerte geistige Kraft verleiht, ist zugleich wieder eine zweite Ursache, den Klang der Sylben zu verkürzen, und dadurch den bloss sinnlichen Ausdruck, den der Klangdauer und der Klangvollwerthigkeit zu mindern: und wie für teutsche Singweise die erste Klang-Herabwerthung dadurch hervorgehen musste, dass, bei dem steten Wechsel zu benachdruckender Stammsylben und der stumpfen Endsylben, das Gehör an die Auffassung dieses clavierähnlichen Verklingens der Wort-Endungen, und dadurch auch der einzelnen Sylben, sich gewöhnte, — so wird noch eine zweite Klang-Herabwerthung durch die gehäuften Doppelmitlauter der teutschen Sprache veranlasst, indem die Klangdauer einer Sylbe nothwendig um so viel verkürzt werden muss, als die Doppelmitlauter Zeit zu ihrer Aussprache fordern, so dass dadurch jede, durch ihre Doppelmitlauter, prosodisch lange Sylbe sogar eine kürzere Klang-Dauer bekommt, als eine prosodisch kurze Sylbe, die nur aus einem Selbst- und Mitlauter besteht. Es steht demnach eine teutsche Kraftsylbe (jede vier- und fünflautige) — z. B. „Kraftspruch — Machtwort" — zu der Kraft ihrer Klangwährung in umgekehrtem Verhältnisse, und also gewissermaassen im Missverhältnisse; dann: soll zu einer mässigen Zeitdauer eine solche vier- oder fünflautige Kraft-Sylbe gesungen werden, so wird sie grade, ihrer Klang-Währung nach, einer verminderten Klang-Geltung unterworfen sein, dadurch, dass die Mitlauter den Klang der Sylbe um soviel abkürzen, als sie zu ihrer Aussprache Zeit bedürfen, ähnlich, wie ein Ton an Währung soviel verliert, als ein ihm vorausstehender Vorschlag, oder nachfolgender Nachschlag, für sich davon in Anspruch nimmt. Dass nun eine solche nothwendige Klangverkürzung mehrlautiger Sylben nicht noch überboten, und der Klang, unter dem Gewichte der ihm anhängenden Mitlauter, nicht ganz erdruckt, oder verdrückt werde, — dass die bloss mitwerthigen und accentlosen

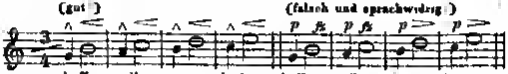
Sylben nicht zu abgestumpft und fast klanglos, nicht matt gesungen werden, — dieses ist ein, für teutschen Gesang, sehr zu beachtender und schwieriger Gegenstand, der sowohl besondere Lautir- als noch sorgfältigere Wortungs-Uebungen erfordert, damit ein- und mehrsylbige Wörter sprachrichtig gegliedert werden.

Die grösste Schwierigkeit bestehet hauptsächlich darin die bloss mitwerthigen Endsylben völlig accentlos folgen zu lassen, so dass sie fast klingen als ob der ihnen inwohnende Selbstlaut „a" fehle, wie:



Hierin muss das jedesmalige zweisylbige Wort klingen wie das ihm vorausstehende einsylbige, jedoch den Selbstlaut „a" deutlich, und mit einiger Dehnung, jedoch nicht mit voller Zeitwährung, hören lassen. — Doch darf da, wo eine Nachdruckaneignung erforderlich ist, auch die zweite Sylbe mit Nachdruck gesungen werden, nur darf es nicht ohne hinreichenden Grund, und nicht stets, geschehen.

Findet jedoch eine Ton-Verlängerung, verbunden mit gesteigerter Ton-Höhe, statt, wie:



dann ist der Vortrag der vier erstan Takte, worin die zweite und bloss mitwarthige Sylbe mit Schwellklang eingesetzt wird, richtig; der Vortrag der vier letzten Sylben mit Stoss-Anklang dagegen sprachwidrig, und unzulässig.

In all diesen Fällen muss die zweite Sylbe nur wie nachklingend, und nicht als gleichwerthig mit der ersten erklingen. — Dieses Wenige hier bloss als eine Andeutung der verschiedenen Sylb-Werthigkeit.

J. Ch. Markwort,
Grossh. Hess. Vokalmusik-Direktor.

Recensionen und Anzeigen.

Der praktische Organist, neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hilfsbuch zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche. Mit Originalbeiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgel-Componisten, herausgegeben von **J. G. Herzog,** Organist an der evangelischen Stadtpfarrkirche in München. I. und II. Band. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis jeder Band 2 fl. 24 kr.

Von diesem vorzüglichen Werke liegen uns die zwei ersten Bande vollendet vor (dem Vernehmen nach wird auch der dritte Band in einigen Tagen ausgegeben), unstreitig eine grosse Bereicherung dieses Theils der musikalischen Literatur. Der erste Band, sämmtlichen Organisten, Cantoren und Schullehrern Bayerns gewidmet, liefert in 97 Nummern 1) Vorspiele, und zwar *a)* allgemeine, theils in den neuen, theils in den alten Kirchentonarten verfasst, *b)* Choralvorspiele, 2) Nachspiele und Fugen, 3) einfache Choräle und 4) einige Kirchengesänge. Der zweite Band, mit einer Dedication an Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy geziert bringt 87 unter dieselben Bezeichnungen zu fassende Musikstücke. Schon in dem 94ten und 96ten Hefte der Cäcilia haben sich über das fragliche Werk sehr gewichtige Stimmen vernehmen lassen, die musikalische Tüchtigkeit und den Fleiss des Herausgebers anerkannt, und die Arbeit selbst, als eine sehr verdienstvolle und nützliche, allen Organisten zum praktischen Gebrauche anempfohlen. Das rühmende Urtheil, welches über einen Theil des Werkes ausgesprochen worden, ist gewiss auch auf das Ganze auszudehnen, und eine fernere Recension von einem intelligenten Sachkundigen wird wohl auch in diesen Blättern nicht ausbleiben. Bis eine solche erscheint, dürfte es vielleicht den verehrten Lesern von Interesse sein, auch eine Stimme des Auslandes über das Herzog'sche Werk zu vernehmen. F. Danjou gibt darüber (in der zu Paris erscheinenden *Revue critique*) und zugleich über das Orgelspiel der neuesten Zeit einige Notizen, die wir

im Auszuge mittheilen, ohne sie eben verantworten und ihre Anwendung verauchen zu wollen.

Man spielt heutzutage in jedem Theile von Europa die Orgel auf eine andere Weise. In Deutschland ist der gebundene und fugirte Styl allein im Gebrauch; in Frankreich hat man allgemein den Concert- oder Symphonie-Styl aufgenommen; in Spanien findet man daran Geschmack, die schlechtesten Clavierstücke des 18ten Jahrhunderts auf die Orgel zu übertragen; in Italien werden gar Bruchstücke aus Opern, Balletweisen u. dgl. für die Orgel arrangirt: überall fehlt es an einer festen Norm, welche Gattung von Musik diesem vorzugsweise kirchlichen Instrumente zukommt, und ihm allein die gebührende Anerkennung und Geltung verschaffen kann. Die Musik für Clavier und Piano hat allmählich ihre Form und Natur verändert, indem sie den Modificationen, die das Instrument selbst erfahren hat, nachfolgte: diese Veränderungen sind überall und fast zu gleicher Zeit angenommen worden. Die Musik eines Thalberg, eines Liszt und anderer Mode-Virtuosen wird eben so zu Madrid wie zu Petersburg, zu Rom wie zu Berlin gespielt und geschätzt. Nicht so geschieht es mit der Orgel. Die Compositionen von Adolf Hesse würden in Spanien weder vorgetragen noch verstanden werden, und die Musik des H. Lefébure, des Organisten von *St. Roch*, wurde in Deutschland ohne allen Erfolg bleiben. Woher diese Geschmacksverschiedenheit? Gibt es einen der Orgel eigenthümlichen Styl? und ist dieser irgendwo schon in Anwendung?

Die der Orgel innewohnende Kraft, einen Ton bis in's Unendliche zu verlängern, hat seit dem 16ten Jahrhundert Veranlassung zu dem sogenannten gebundenen Styl gegeben, einer regelmässigen Anwendung der Verlängerungen, und zu der daraus entspringenden Gattung der fugirten Musik. Dieser Styl, der schon von den Meistern des 16ten Jahrh., Gabrialli und Claudio Merulo, mit Talent ausgebildet worden, nahm in den Werken des Frescobaldi einen neuen Aufschwung, und erreichte den höchsten Grad der Vollendung in den Compositionen eines S. Bach, eines Händel, Pater Martini, Eberlin, Albrechtsberger u. A. Im Anfange des 17ten Jahrh. behandelten die französischen, spanischen, italienischen und deutschen Organisten die Orgel alle auf gleiche Weise; sie bedienten sich der gebundenen und fugirten Gattung, mit einer Anwendung auf die Kirchenmusik. Diese Schule, durch das Genie Bach's

und Händel's verherrlicht, hat in Deutschland Wurzel gefasset. Rinck, Ad. Hesse, Mendelssohn, S. Sechter, Schneider, Fischer und alle die grossen Organisten dieses Landes haben nicht dahin gestrebt, den Styl des S. Bach zu verändern, sondern ihn stets als ihr Vorbild anerkannt; sie haben jedoch der Fuge die Formen der modernen Harmonie, die Kühnheiten der deutschen Schule eingefügt; im Uebrigen bieten ihre Compositionen keine wesentliche Verschiedenheit von denen Bach's, den noch Keiner übertroffen, ja nicht einmal erreicht hat.

Inzwischen hat man in Frankreich, Spanien und Italien allmählich den gebundenen Styl verlassen, und statt dessen den Geschmack und die Effekte der Clavier-Musik auf die Orgel zu übertragen gesucht. Marchand, ein berühmter französischer Organist und Zeitgenosse des S. Bach, scheint zuerst diese Bahn betreten zu haben; ihm folgten Daquin, Balbastre, Miroir, Séjan, Blin, Merrlgues, Charpentier, und von diesen stammen wieder die gegenwärtigen Organisten Frankreichs in direkter Linie. In Spanien scheint sich der Geschmack zu derselben Zeit wie in Frankreich verderbt zu haben, mit dem Unterschiede jedoch, dass dort der Orgelstyl ein Jahrhundert lang unverändert geblieben, während er in Frankreich immerfort den Modificationen gefolgt ist, welche in die Instrumentalmusik eingeführt wurden.

Weder in der deutschen noch in der französischen Schule findet man, dass das religiöse Gefühl das Prinzip und die Geschmacksregel der Künstler were. S. Bach und seine Nachahmer haben die Wissenschaft und ihre zahllosen Formeln zur Grundlage ihrer Schule genommen, und indem sie sich vorzugsweise dem Verstande und Nachdenken zuwandten, eine Schule begründet, welche ich die spirituelle nennen möchte, während die französischen Organisten, im Streben nach materiellem Effekte, und von der Absicht geleitet, dem Hörer einen rein sinnlichen Genuss zu bereiten, eine Schule hervorgerufen haben, die man die sensuelle nennen muss. Das religiöse Gefühl, der eigentliche Geist der kirchlichen Frömmigkeit wohnt weder in der einen, noch in der andern. Wenn ich daher auch, vom Standpunkte der Kunst aus, die Werke des S. Bach bewundere; wenn ich mich lebhaft angezogen fühle durch die Geschicklichkeit, womit dieser grosse Meister seinen Gegenstand behandelt; wenn ich über die unendlichen Mittel, welche ihm die Kenntniss der Harmonie bietet, erstaune: so muss

ich gleichwohl erklären, dass man, um solche Musik zu geniessen, einer ausgedehnten Unterweisung, einer Gewohnheit, nachzudenken, und eines geübten Urtheils bedarf — Eigenschaften, die man gewiss nicht bei zwei Drittheil der Gläubigen voraussetzen kann.

Dagegen besitzt Alles, was die Kirche, und zwar die katholische, hervorgebracht hat, einen zweifachen Charakter, Grösse und Einfachheit; dieses sind die Grundbedingungen des Schönen, die sich in dem Kirchengesange verwirklicht finden, und ihn dem Gottesdienste entsprechender machen als jede andere Art moderner Musik.

Vergebens habe ich mich bei den Meistern der Vergangenheit und unsrer Tage nach vollkommenen Mustern des Styls für die Orgel umgesehen: ich habe keines gefunden. Der französische Styl ist wegen seiner Leichtfertigkeit verwerflich, der deutsche wegen seiner Trockenheit unannehmbar, der italienische ist eine wahre Profanation und der spanische verabscheuungswürdig. Wir müssen daher immer noch ein Genie erwarten, das, eingedrungen in die Kenntniss des Kirchengesanges, eingeweiht in alle Geheimnisse der Tonsetzkunst, erfüllt von dem wahren Geiste der religiösen Musik, die bis heute noch vermisste r e c h t e Art von Orgelmusik erschafft. Die gebundene Schreibart wird wohl jedenfalls die Basis des wahren Orgelspiels abgeben; desshalb ist aber nicht gesagt, dass die Effekte der Symphonie- und Concertmusik gänzlich verbannt sein müssen. Wie es in der Kirche selbst ein Ceremonial, Prozessionen u. dgl. giht, so gestattet auch die Kirchenmusik die Anwendung eines markirten Rhythmus, wofern er nur der Würde der kirchlichen Feier angemessen bleibt. Ja selbst die Spielereien und Neuerungen, womit man in letzter Zeit die Orgeln zu bereichern sucht, können mit Nutzen angewandt werden, wenn nur die durch sie hervorgerufene Stimmung einen religiösen Charakter behält.

Durch ein tiefes Studium und eine sorgliche Anwendung der eigentlichen Kirchenmusik kann man vorzüglich den Compositionen für Orgel ein eigenthümliches Gepräge geben, so dass sie in Majestät, Ruhe und Erhabenheit dem Kirchengesange würdig an die Seite treten. Die grossen Meister des sechszehnten Jahrhunderts, Palestrina, Orlando de Lassus u. a., haben ihre unsterblichen Werke geschrieben, ohne die neueren Kunstverrenkungen anzuwenden oder zu kennen. Ihren Styl wieder vollkommen herzustellen und demselben bei der jetzigen Generation Eingang zu verschaffen, würde

ein höchst schwieriges, dabei aber verdienstvolles Unternehmen sein, denn, wenn sie gleich ebenfalls an einem der gerügten Fehler litten, indem sie mehr auf die musikalische Gelehrsamkeit als auf die kirchliche Angemessenheit geachtet haben; so haben sie doch nur kirchliche Musik gekannt und dieselbe in allen ihren Beziehungen zur Harmonie dargestellt. Diese Beziehungen aber kennt heutzutage Niemand mehr. Ein einziger Künstler in Europa, Simon Sechter, Organist an der K. K. Hofkapelle zu Wien, scheint an sie gedacht zu haben, als er einen Versuch von Präludien alla Palestrina veröffentlichte.

Um diese Betrachtungen zusammenzufassen, möchten wir behaupten, dass derjenige ein vollkommener Organist wäre, welcher die majestätische Musik Palestrina's mit der sanften und frommen Melodie einiger *Adagio's* Haydn's zu verbinden wüsste, der von Marcello die mächtigen und gewichtigen Rhythmen und von S. Bach oder Händel die zahllosen Hilfsmittel der Kunst und ihre mannichfaltigen Harmonie-Uebungen liehe.

Die Orgelmusik der Deutschen besitzt zum Theil die Eigenschaften, deren unsere Defürbeltens der kirchliche Styl durchaus nicht entbehren darf. Besonders zeichnen sich die Compositionen Rinck's durch eine liebliche, anmuthige, einfache Harmonie, durch einen gewichtigen Rhythmus und durch treffliche Anwendung von künstlerischen Formen aus. Ein Gleiches lässt sich von vielen Stücken sagen, die Herzog in seinen „praktischen Organisten" aufgenommen hat. Mehrere derselben sind von den besten deutschen Meistern, z. B. Ad. Hesse, Schneider, Fischer, Pachelbel, Stolze, Bodenschatz, Becker u. s. w. verfasst, und den Compositionen von Herzog selbst gebührt der Ehrenplatz neben denen der verdienten Männer, die wir angeführt haben; alle diese Compositionen trifft jedoch mehr oder weniger ein Vorwurf, nämlich der, dass sie der Melodie und des Rhythmus entbehren.

Bei Orgelstudien müssen wir indessen zwischen der Composition und der Ausführung wohl unterscheiden. Was die letztere angeht, so ist der „praktische Organist" ein ausgezeichnetes Werk; alle Schwierigkeiten des Orgelspiels werden hier stufenweise vorgeführt, und die Uebungen für das Spiel des Pedals sind zahlreich. Wir können den jungen Organisten nicht genugsam anempfehlen, in solchen Studien ihre Kräfte heranzubilden. — *M. G. F.*

A sa Majesté la Reine Marie Christine, Sequidille pour le Piano composée par Emile Prudent. Op. 25. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 21.

Der Form nach ist diese Pièce als Concert-Etude zu betrachten. Voraus geht eine Einleitung, die sich durch ihre dramatische Haltung so wie durch einige pikante Züge in melodischer wie rhythmischer Hinsicht auszeichnet. Nach dieser zwei Seiten langen Introduction (*Allo. impetuoso* $^2/_4$ *a moll*) folgt das Motif, dem der Name *Sequidille* beigelegt ist. Da keinerlei Bemerkung auf dem Titel uns auf andere Vermuthungen führt, so nehmen wir an, dass die Erfindung dieser Melodie Herrn Prudent selbst vindicirt werden muss. Sie steht in *A-moll*, $^3/_4$, (*vivo e gaiamente*) aber sehr graziös. Unwillkührlich gemahnt uns diese Cantilene an die üppigen Bilder eines Alfred de Musset, üppig und lieblich zugleich.

Freilich müssen wir hier von jeder gelehrten Durchführung abstrahiren; denn Herr Prudent bietet uns da nichts, als eine fingirte Nationalmelodie mit einem Variemten, von dem man sagen kann, dass er noch ein wenig nach der Schule riecht, obschon anderseits nicht zu laugneo, dass er in vorliegendem Falle sehr zweckmässig angebracht worden. Allein es ist hier auch aller Schwulst, der in modernen Compositionen so häufig getroffen wird, vermieden, und selbst ein hartnäckiger Anhänger der ältesten Klavierdogmatik wird sich nicht eben sehr zu beklagen haben. — Allerdings ist die Figur, die als Etude dient, eine derjenigen, die fleissig geübt, und die nie aus den Fingern gelassen werden müssen, wenn sie fliessend herauskommen sollen. Vor allem hat der Spieler bei Ausführung derselben Egalität ins Auge zu fassen; denn die geringste Ungleichheit wird stark ins Ohr fallen, wenn einige Seiten hindurch dieselbe Passage gegeben werden soll. Sicher ist übrigens, dass dieses Werk des Herrn Prudent den Liebhabern seiner Muse besser gefallen wird, als manches seiner vorhergehenden. — Die Ausstattung ist, wie man von Herrn Schott's Söhnen gewohnt, correct und elegant.

Καλόφιλος.

Fünf Gedichte von Fr. Rückert, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt etc. von H. Esser.

Op. 17. Pr. 1 fl. 30 kr. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen.

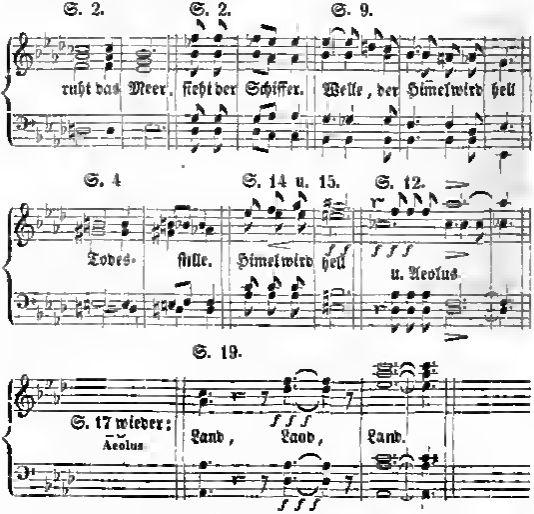
Ruckert's Gedichte werden von unsern Musikern noch immer viel zu wenig beachtet. Wie viel Schönes und Vortreffliches liesse sich daraus nicht entnehmen, um es zu musikalischen Compositionen zu verwenden! Herr Esser macht hier eine lobenswerthe Ausnahme von der Regel; er hat zugleich eine recht glückliche Auswahl getroffen. Seine Compositionen zu diesen Gedichten sind durchgehends als gelungen zu bezeichnen. Nr. 4, „Das schönste Plätzchan," hält Recens. für das vorzüglichste Stück der Sammlung. Demnächst möchte, seinem Werthe nach, Nr. 3, „Liebespredigt," folgen können. Nr. 5, „Aus der Jugandzeit," scheint durch zu starke Anwendung der Molltonarten etwas zu düster gehalten; die sanfte Klage des Liedes könnte schon mehr ins Dur eingelenkt haben. Doch auch in dieser (vorliegenden) Auffassung bietet das Stück viel Eigenthümliches und Schönes; wie denn überhaupt die ganze Sammlung den originellen und gebildeten Musiker beurhundet. Wie schon aus dem Inhalte der Gedichte hervorgeht, sind sämmtliche Stücke auf Quartett-Gesang berechnet. Auch ist zu bemerken, dass die Gesänge in einer Doppelausgabe vorliegen, nämlich in Partitur und Stimmen.

Die äussere Ausstattung verdient Anerkennung. — *E.*

„Meeres-Stille und glückliche Fahrt." Gedicht von Göthe, für vierstimmigen Männerchor mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung compoоirt für das erste allgemeine deutsche Gesangfest in Würzburg etc. von Carl Ludw. Fischer. Op. 12. — Part. Pr. 2 fl. — Orchesterstimmen Pr. 4 fl. — Clavierauszug mit vier Singstimmen Pr. 1 fl. 12 kr. — Jede Singstimme Pr. 9 kr. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen.

Diese Composition kann im Allgemeinen mit dem Prädikat wohlgelungen bezeichnet werden; auch verdient sie mit Recht den ihr bereits in vielen öffentlichen Blättern zu Theil gewordenen Beifall.

Recens. muss gestehen, dass ihm unter mehreren ihm bekannt gewordenen Compositionen dieses Göthe'schen Gedichts die Fischer'sche als diejenige vorgekommen ist, welche die Empfindung des Gedichts am lebendigsten und eindringlichsten wiedergegeben. Was jedoch an dieser Composition noch störend ist, um für ein in allen Theilen wohlgelungenes Stück gelten zu können, das sind die hin und wieder vorkommenden kleinern Extravaganzen in der Harmonie, Stimmführung, Modulation, Deklamation und im Stimmenumfang. Von Göthe, dem grossen Dichter, ist es bekannt, dass er oft vierzehn Tage lang und darüber an einem einzigen 3—4strophigen Gedichte feilte, besserte und änderte: wie wäre es, wenn Hr. Fischer folgende Stellen einer ähnlichen Selbstkritik unterwürfe?



Doch diese Ausstellungen sollen uns hier keinen Maassstab abgeben, um über den Werth des Ganzen geringschätzend zu urtheilen.

Die äussere Ausstattung dieses Werkes lässt nichts zu wünschen übrig. *E.*

Nachträgliches

zu Band XXIII, Heft 91 der „Cäcilia.“

Die im 91. Hefte, Seite 183 u. ff., besprochene Joh. Rosenmüller'sche Choralmelodie „Welt, Ade! ich bin dein müde,“ als deren frühste Quelle gewöhnlich das Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig, 1682.) angegeben wird, findet sich schon um vier Jahre früher gedruckt vor in dem von *M.* Joh. Quirsfeld herausgegebenen Gesangbuche „Geistlicher Harffen-Klang ouff zehen Seyten etc. Leipz., 1679.“ (In längl. 12.) — Das. S. 1247. — Quirsfeld hat jedoch nicht alle fünf Stimmen, sondern nur den Discant und Bass, diese aber (mit Ausnahme mehrerer Druckfehler) ganz mit G. Vopelius übereinstimmend, abdrucken lassen. Die Namen des Dichters (Joh. Georg Albinus) und des Componisten hat Quirsfeld nicht angegeben.

Es ist bemerkenswerth, dass dieser Rosenmüller'sche Choral sowohl in J. Th. Mosevius' Werk „Joh. Seb. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen“ (Berlin, 1845.), wie auch in C. v. Winterfeld's „Der evangelische Kirchengesang Th. II.“ (Leipzig, 1845.) — nicht originalgetreu wiedergegeben ist, obgleich Herr Mosevius S. 27 genannten Werks noch ausdrücklich versichert, dass seine nach einer Seb. Bach'schen Handschrift angefertigte Lesart mit dem bei G. Vopelius vorfindlichen Druck genau übereinstimme. Es stimmt aber dennoch nicht, und beide Herren haben vergessen, dass im Original nicht zwei *b* vorgezeichnet sind, sondern nur ein *es*. In Takt 6 würde also z. B. in der Oberstimme nicht $\bar{d}\ \bar{es}\ \bar{f}$, sondern $\bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}$ zu setzen sein, und das macht in der Tonart schon einen sehr merklichen Unterschied. — Aus diesem Beispiel lässt sich zugleich ersehen, wie sich gewisse Ungefügigkeiten in dem alten Tonartensystem allmählich abschleifen und moderne Politur annehmen; zuletzt meint man, es müsse so sein und denkt kaum mehr an das Vorhandensein vom Gegentheil. *E.*

Beiträge

zur

Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

Anton Schmid,

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortsetzung.)

C.

Das dritte, um zwanzig Jahre später, als das unter A. beschriebene, gedruckte und ebenfalls von Andrea Antico da Montona in Holz geschnittene Musikwerk erschien zu Venedig, und ist nicht minder zu den schönsten dieser Art zu zählen.

Das Werk besteht aus drei Separatstimmen, welche in kleinem Querquart gedruckt und im Innern mit: Supremus, Tenor und Bassus bezeichnet sind.

In einem Linien-Parallelogramme, welches den größten Theil des Titelblattraumes einnimmt, sieht man drei große, scharf geschnittene Kronen, pyramidalisch übereinandergestellt. Oberhalb der Einfassung lies't man: „La Coronna et Fleur des chansons a troya." Diesem Titel sind bei der Tenor- und Baß-Parthie noch die Worte: Tenor und Bassus beigefügt. Unter der Einfassung lies't man: „Stampato in Venetia in Realto nouo Per Anthaino de b[illegible] bate. Con Gratia. Et Priuilegio." Alles in gothisch deutscher Schrift. Die Kehrseite des Titelblatts enthält in allen Stimmen folgende Zueignung in derselben Schriftgattung:

Al Molto Magnifico Signore, Jl. Signor Misser Jacomo Doria. Antonio dell' Abbate.

Hauendo io, magnifico Signor, fatta questa faticha, Et douendola mandar fuori sotto noma di qual che chiaro Signor (come susa) son stato indotto a dedicarla a vostra Signoria

più tosto cha nessun altro, per quatro cagioni. Due sono dal suo lato: et dua dal mio. La prima delle duc dal sua lato è la Degnità sua: cha uasce dalla Nobiltà del Sangua, et dalla honta della Natura: Et la seconda è la vaghezza. cha ha detta Musica, laquala ha imparata anzi denorata con facilità et prestezza incredibile. La prima dal lato mio è la gran riuerenza: che io gli porto per i suoi grau meriti: Et la seconda è il grande obligo. che gli ho Per gli suoi gran beneficii. Accetti donque con la sua natural Facilità, vostra Signoria, questo Presente: picciolo veramenta a lei, che merita assai, ma grande a me, cha posso dar puoco. Et vai te fatiche del suo suiscerato seruidore. cantando alle volte (comefa."

Nun folgt die Tavola der 41 in dieſem Buche enthaltenen franzöſiſchen Lieder ſammt der Angabe ihrer Componiſten, deren Namen folgende ſind:

Adrien Willaert; Jacotin; Richafort; Josquin; P. Moulu; N. Reuez; Jo. Mouton; und Anthoine Brubyar. Der Supremus hat 20, der Tenor 22, und der Bassus 21 numerirte Blätter. Das Bogen-Regiſter läuft vom Supremus bis zum Ende des Bassus mit den Buchſtaben A bis incl. P fort. Auf dem letzten nicht numerirten Blatte des Bassus lieſ't man: „Intagliato per Andrea Anticho da Montona nel Anno 1536." Die Geſangstexte ſind durchaus mit gothiſch-deutſchen Lettern gegeben.

Die k. k. Hofbibliothek in Wien beſitzt dieſes Werk in einem wohlerhaltenen Exemplare.

38.

Ein Drama Musicum von Ignaz Weitenauer.

Ignaz Freiherr von Weitenauer wurde am 1. November des Jahres 1709 zu Ingolſtadt geboren, wo er auch ſtudirte und im Jahre 1724 in den Jeſuiterorden trat. Er lehrte 14 Jahre lang die Dicht- und Redekunſt an verſchiedenen Orten, ward 1753 zu Innsbruck Magiſter der Philoſophie und Profeſſor der griechiſchen und hebräiſchen Sprache. Seit dem Jahre 1773, jedoch nach der Aufhebung ſeines Ordens, vertebte er ſeine übrigen Tage zu Salmansweiler, wo er am 4. Februar 1783 ſtarb.

Nebſt ſeinen zahlreichen Schriften aus verſchiedenen Fächern der Gelehrſamkeit, gab er auch lateiniſche und deutſche Sing-

ſpiele heraus. In einem ſeiner Werke, welches den Titel führt: Miscella Literarum humaniorum Auctore Ignatio Weitenauer, Societatis Jesu Sacerdote. Augustae Vindelicorum et Friburgi Brisgaviae, sumptibus Ignatii et Antonii Wagner Fratrum 1752—53. 2 Bd. in 8. befindet ſich und zwar im Anfange des zweiten Bandes von Seite 1 bis 32, ein Drama Musicum mit folgender Ueberſchrift: Musices et Poescos Symphonia. Ad Antonium Crispum Cottabonem, Poetam et Musicum insignem.

Die Perſonen dieſes lyriſchen Drama ſind: Junius Mensis. Julius Mensis. Musica. Poesis. Instrumenta Musica varia. Genera Poescos varia.

Der Hauptgegenſtand dieſer Dichtung iſt, wie ſich ſchon aus der Ueberſchrift ergibt, die ſchweſterliche Vereinigung der beiden Künſte, nachdem ſie ihre wechſelſeitigen Vorzüge hervorgehoben haben, zum gemeinſchaftlichen Zwecke, und iſt zugleich eine Apotheoſe des obengenannten Muſikers und Dichters Crispus.

Als Probe der poetiſchen Schreibart mag folgende daraus entlehnte Ode dienen.

1.

Alii priscae odoreae laudent
Quibus Victores Mevortii gaudent!
Sunt qui Olympici
Polverem stadii,
Dignum electro,
Celebrent plectro.

2.

Sunt qui coronas et Regia jura,
Sunt qui amplissima proferant rura,
Alii Pegasum
Dicunt algorum,
Geminum montem
Amant et fontem.

3.

Solos me Amor ad Musicam flectit,
Solus hic mihi nunc modulos nectit:
Solem hunc celebro,
Solem respicio,
Alios mille
Superat ille.

39.

Abraham Megerle.

Abraham Megerle war Einer der feuchtbarsten und berühmtesten Tonsetzer des siebenzehnten Jahrhunderts. Er wurde am 9. Februar des Jahres 1607 zu Wasserburg im Isarkreise Bayerns geboren.

Von Jugend auf mit einem seltenen Talente zur Tonkunst begabt, und von einer glühenden Liebe für dieselbe getrieben, machte er frühzeitig darin die erfreulichsten Fortschritte.

Im Jahre 1617 trat er als Kapellknabe in das, von der verwittweten Erzherzogin Anna Catharina, gebornen Herzogin von Mantua, und Gemahlin des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol (welche, als sie den Schleier der Serviten-Schwestern nahm, ihren bisherigen Namen in jenen der Anna Juliana verwandelte) zu Innsbruck gestiftete, ein Jahr vorher vollendeten Servitenkloster, wo er, bis nach dem, am 3. August 1621 erfolgten Hintritte dieser Fürstin in ein besseres Leben, verblieb, dann aber als Scholar, und später als Instrumentist unter die Hof Musiker des Erzherzogs Leopold, Ferdinand's Nachfolgers, aufgenommen wurde.

Neben seinen musikalischen Bestrebungen setzte er jedoch in der genannten Stadt seine bereits begonnenen wissenschaftlichen Studien emsig fort, und trat nach Vollendung derselben in den geistlichen Stand.

Als im Jahre 1632 der Erzherzog, sein hoher Gönner, mit Tode abging, unterrichtete er durch drei volle Jahre die Chorfrauen des adeligen Stiftes der nahe gelegenen Stadt Hall in der Tonkunst, vorzüglich aber in der Instrumental-Musik, mit einem so glücklichen Erfolge, daß bald darauf von seinen dort aufgeführten, und von ihm mit der Oegel und dem Regale geleiteten Musiken nicht nur alle Zuhörer höheren und niederen Standes bezaubert wurden, sondern daß auch der erzherzogliche Kapellmeister Johann Stadlmayar selbst sammt den ausgezeichnetsten, aus verschiedenen Nationen zusammengesetzten Virtuosen der Innsbrucker Hofmusik denselben sehr oft und mit wahrem Vergnügen beiwohnte, und mit großer Verwunderung zuhörte. Die Obristin des Stiftes hatte ihn, da er noch als ein Student von 19 Jahren, bei Gelegenheit der Wallfahrten, welche die deutschen und lateinischen Bruderschaften alljährlich von Innsbruck aus zu unserer lieben Frau in Mils unternahmen, seine trefflichen Compositionen in ihrem Kloster mit vielem Beifalle aufführte, bereits

zu ihrem künftigen Kapellmeister ernannt, sobald derselbe die priesterlichen Weihen empfangen haben würde.

Jedoch verweilte er hier nicht lange, und folgte einem Rufe, den er von dem Fürsten-Bischofe zu Constanz als Kapellmeister an der Cathedrale dieser Stadt erhalten hatte. Hier fand er Gelegenheit, den kunstsinnigen Grafen Carl von Fugger, der damals bei dem dortigen Kapitel Domherr, und, wie alle Glieder seines Hauses, ein großer Freund der Musik war, kennen zu lernen, und mit ihm das Band der innigsten Freundschaft zu knüpfen, welches noch fortbestand, als dieser Graf bereits zum Dombechant in Salzburg, wo Beide sich später wieder fanden, erwählt worden war.

Während seines Aufenthaltes zu Constanz führte Megerle die Instrumental-Musik auch in dem dortigen freiadelichen fürstlichen Stifte der sogenannten Zofinger Dominikaner-Nonnen ein, denen er ebenfalls Unterricht in der Tonkunst ertheilte, der erwähnte Graf von Fugger aber ein kostbares doppeltes Regal, und ein ganzes Stimmwerk der besten Violen zum Geschenke verehrt hatte.

Als der Posten eines Kapellmeisters an der erzbischöflichen Kirche zu Salzburg erledigt war, wurde Megerle in derselben Eigenschaft dahin berufen. Auch hier entwickelte er in seinem Kunststreben eine ungewöhnliche Thätigkeit und führte auch in dem Frauen-Convente auf dem Nonnberge die Instrumental-Musik ein, indem er sehr oft im Jahre mit der ihm untergebenen Hofkapelle denselben zu Diensten war.

Er erwarb sich in dieser Stadt Ehren und Würden, wurde Canonicus an der Kirche der heil. Jungfrau Maria-Schnee (ad Nives), dann Canonicus und Scholasticus an der Collegiat-Kirche zu Alt-Oetting in Bayern, und endlich der heil. römischen Kirche Protonotar und öffentlicher apostolischer Notarius juratus.

Die Fürsten der Kirche, denen er diente, schätzten seine persönlichen Eigenschaften, wie seine vielseitigen Verdienste.

Im Jahre 1650 war er in Wien, und rühmte sehr den Zustand der Musik in dieser Residenz.

Im Jahre 1652 wurde er von dem kunstliebenden Kaiser Ferdinand III. in den Adelstand erhoben, und erhielt als Wappen: Einen, mit rother und blauer Farbe gezierten Schild, in dessen oberem rechten, und unterem linken Felde eine Kirche mit Thurm' und grünem Dache, in jedem der beiden anderen Felder ein halber Mohr im weißen, gelb ausgeschlagenen, mit eben solchem Ueberstulpe und schwarzen Knöpfen versehenen Rocke sichtbar sind. Dieser Mohr ist noch

mit einem goldenen Gürtel geſchmückt, hält mit ſeiner Rechten einen ſilbernen Zirkel empor, und ſtemmt ſeine Linke in die Hüfte. Sein Haupt ziert ein weißer Bund mit Federn, die Vorderſeite ſeiner Stirn und ſeine Ohren ein goldenes mit Edelſteinen beſetztes Kleinod. Auf dem Schilde prangt ein adelicher gekrönter, rechts mit rothen, links mit blauen Helmdecken, welche ſämmtlich mit Silber tingirt ſind, verſehenen Turnierhelm, aus welchem ſechs Straußfedern emporragen, deren erſte und vierte roth, die zweite und fünfte blau, die dritte und ſechſte ſilberfarben ſind.

In ſeinen letzten Lebensjahren zog er ſich nach Alt-Oetting zurück, und ſtarb dort am 29. Mai 1680, im 71. Jahre ſeines Alters.

Die Grabſchrift, die dieſer ausgezeichnete Tonſetzer ſich ſelbſt entworfen hatte, verdient hier angeführt zu werden, weil ſie mancherlei nützliche Nachrichten enthält. Sie iſt folgende:

Huic Thecae Gemmam, Viator
Mors Includit.
Quae sit, Lege, intellige.
Viva Sacerdotij Idaea est,
Admodum Reverenda, Nobilis et
Clarissimus Dominus
ABRAHAMVS
MEGERLE
Wasserburgensis Bojus, Canonicus
et Scholasticus Vet. Oetingae,
S. R. E. Protonotarius et
Notarius Jur. Publ.
Apostolicus.
Vitae integer, bonorum morum
amator,
In Deum et Divina Ardente Zelo.
In Peregrinos, et Pauperes.
Supra Censum Liberali manu.
Nova Arte,
Musicen auxit, Excaluit
perfecit.
SALISBVRGI
Ad Nivea Canonicus, et Chori Musici
Princeps, magna volumina
Typo vulgavit.
Tu viator

Requiem intona,
In sinu Abrahae.
Aeternam Angeli
prosequuntur.
Obiit die Mensis,
ANNO M. DC . . . . . .

Megerle hat an die 2000 Compositionen, theils gedruckt, theils handschriftlich hinterlassen, „ohne die Schlagsachen (wie er sich selbst ausdrückt), und Spartituren, dabei auch mit genennet werden, die vielfältige Arcana Musica, auch Anagrammata, Logogryphi, Labyrinthi, Canones, Aenigmata Musica, ABCdaria, Invocatio per nomina notarum, et aliae plures picturae Musicae.“ —

Von den im Druck erschienenen ist mir bis jetzt folgende Motetten-Sammlung bekannt worden: „Ara Musica solemni Concentu ad veram et veterem formam redacta. Hoc est totius anni, tribus divisa tomis, festiva, propria et communia; Gradualia, Tractus, Allaluja, Veraus, Sequentiae et Offertoria, ex summorum Pontificum Decretis ad sacrae Missae Textum, ceu veram Amussim ordinata, intentata, hactenus, nunc absoluta, et ab I. in XXIV. pluresque voces, cum Instrumentis Musicis explicata, quibus tanquam Magnae Mensae Analecta addita, pro Musicorum et Locorum varietate ad majores ferias, praecipuasque Vigilias et Devotionis alia incitamenta. Opus primum. Salisburgi, in typographia Christophori Katzenbergeri. 1647.“ 3 Theile in fl. Folio, und Auflagstimmen.

Nebst diesem Werke wird noch eine zu München im Jahr 1657 in 4° erschienene: „Psalmodia“ genannt. Ob aber diese Sammlung aus Figural-Musik besteht, oder nur den, in der katholischen Kirche üblichen Psalmen-Choral mit Begleitung der Orgel enthält, wird nicht gemeldet.

Außer seinen musikalischen Werken gab er noch folgende Schriften heraus:

1) Electuarium, zu teutsch, geistlicher Kraft- oder Lebzelten genannt, auß den Haylbringenden Namen Jesus und Maria gemacht, mit 5 Psalmen, jeder mit fünff Verß. — Zwei Büchlein. Anno 1660. 8°.

2) Anchora Salutis. Monachii. 1664, in 4°.

3) Scala Musica Coelestis, das ist, Musicalische Hummels-Leiter, sowol Teutsch, als Lateinisch.

4) Speculum Musico-Mortuale. Das ist: Musicalischer Todten-Spiegel Abrahami Megerle etc. Mit Geistreichen

Reimen vnnd andächtigen Gebetten, auch mit schönen geistreichen Sprüchen der H. Schrifft gezieret ꝛc. Mit dem Bildnisse des Verfassees, und 12 Emblemen des Todes im Kupfer.

Aus dem letzteen, sehe sonderbaeen, gewiß nur Wenigen bekannten Büchlein habe ich den größten Theil der voraue-geschickten Notizen geschöpft und zusammengestellt.

Einiges über diesen Mann theilt nur A. M. Kobolt in seinem bayerischen Gelehrten-Lexikon (Landshut, 1795, in 8°, Seite 444), und Gandershofer in den Nachträgen dazu (Ebendaselbst, 1824, Seite 373) mit. Der Letztere macht uns noch mit einem Supplications-Schreiben bekannt, welches Megerle an Albrecht Sigmund, Herzog von Bayern und dee obern Pfalz und damaligen Bischof von Freisingen und Regensburg, wie auch Administeatoe des Collegiat-Stiftes zu Alten-Oetting, gerichtet hat. Ee stützt daein sein Gesuch um eine Unterstützung an Gelde auf die Dienste, welche er diesem Stifte in einem Zeiteaume von 24 Jaheen geleistet, „vornehmlich dadurch, daß ee zur Beförddeung der Andacht an diesem heiligen Oete viel über die 20,000 sowohl deutsche als lateinische Betthuechlein nicht ohne seine großen Spesen, zaelich zu 100 Reichsthaler ungefähr, im Deuck gegeben, insondeeheit aber viel geschriebene Kirchengesänge, der heiligen Kapelle aber zwey absondeeliche Vespern mit Trompeten und Geigen, gedruckt und schön eingebunden bedieirt, die ihm nllein zu 370 fl. zu stehen gekommen, ohne den dafür versprochenen Recompens zu erhalten. Außeedem, daß ee daduech in Schulden gerathen, habe sich in seinen alten Tagen noch die Blindheit dazu gesellt, weßwegen sich in den letzten drei Jahren seine Umstände noch mehr verschlimmeet und ihn zur fußfälligen Bitte um Geldhülfe und um lestenfreie Beerdigung in dee Stiffts-Kirche daselbst genöthigt hätten. In der Voraussetzung gnädigster Eetör habe ee Jheee Hochfürstl. Duechlaucht in seiner Verlassenschaft 3 Stück (Compositionen wadescheinlich) zu unterthänigsten Eheen hinteelassen und schriftlich veefertigt seinem Testament beigelegt."

Dieses Schreiben ist zwar ohne Datum, düeste aber ohne Zweifel in das Jahr voe seinem Tode fallen.

Die überaus eeiche Porteait-Sammlung der Privatbibliothek Sr. Majestät des Kaisees von Oesteeeich enthält zwei schön gestochene Beustbildnisse dieses Mannes.

Das eeste, in Medaillonsoem, 5½ Zoll hoch und 4 Zoll breit, hat die Umschrift: „Notas mihi fecisti vias vitae et replebis me jucunditate cum facie tue. Act. 2. V. 28." Die Unterschrift aber ist folgende:

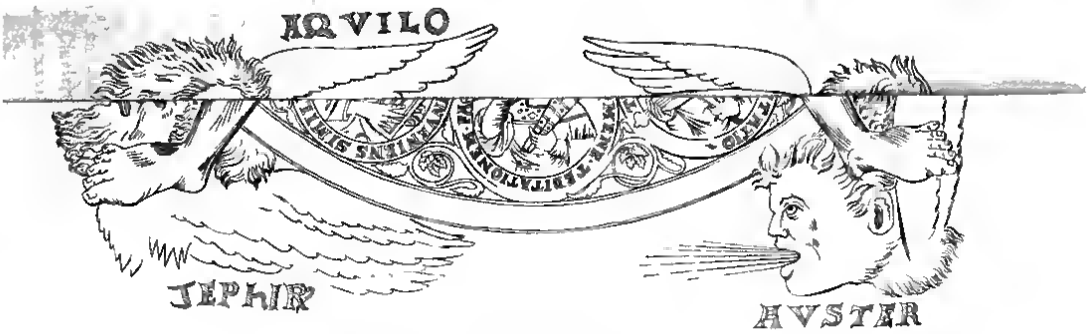
„Adm. R. Nob. et Clarus Dominus Abrahám Megerle, Wasserburgensis Bojus, Musurgus nevi nostri celeberrimus, olim Constantiensis Cathedralis deinde Salisburgensis Archiepiscopalis Capellae Magister et ibidem B. V. ad Nives, nunc Ecclesiae Collegiatae Oetingae Vet. Canonicus S. R. E. Protonotarius; ob eximiam artis peritiam à Ferdinando III. Rom. Imperatore nobilitatis jure donatus.“

Dem Kopfe zur Rechten sieht man Megerle's Wappen, und zur Linken liest man: „Aetatis suae 57. Anno 1663. natus 1607. die 9. Febr.“

Das zweite, 4 Zoll, 9 Linien hohe, 2 Zoll und 8 Linien breite Bildniß hat genau dieselbe Unterschrift wie das vorige, jedoch mit dem Beisatze: „M. Küsel F.“ Er stellt unseren Tonsetzer bedeutend jünger dar, als das erste, und ist ausgezeichnet schön gearbeitet.

(Fortsetzung folgt.)

Druck von Joh. Wirth in Mainz.



DIE MUSIK

Miniatur aus dem 13ten Jahrhundert

Die sogenannte

vollkommen gleichschwebende Temperatur,

ohne Logarithmen, graphisch, technisch und praktisch ausgeführt.

(Mit einer Zeichnung als Beilage.)

Von

R. G. Kiesewetter.

Die musikalischen Temperaturen, dem praktischen Musiker insgemein eben so unbekannt, als sie ihm ohnedies unbrauchbar sind, und — wenn er sie ja kennte, und den frühen Kindesglauben davon bewahrt hatte — als unausführbar erscheinen müssten, haben zu aller Zeit blos als interessante Rechnungsexempel, in den Tabellen der musikalischen Gelehrten, existirt: sie scheinen zu keiner Zeit auch nur ein Gegenstand für Versuche geworden zu sein. Marpurg, der hochberühmte Verfasser der für classisch geachteten „Abhandlung der Fuge," der auch in dem mathematischen Theile der Musik mehr als wohl irgend einer der Vorgänger geleistet, gab letztlich einen Nachhang seines grossen Werkes „Versuch über die musikalische Temperatur" (Breslau 1776, 319 S. in 8vo) noch ein kleines Schriftchen heraus, unter dem Titel: Neue Methode, allerlei Arten der Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen (Berlin 1790, 40 S. in 4o).

Mit mehr Neugierde als Erwartung nahm ich (ein aristoxenischer Skeptiker) dies Schriftchen zur Hand. Ich fand auch hier eben nur wieder einen Wust unheimlicher Zahlen, und am Ende läuft es auf die naive Zumuthung an den Clavierstimmer hinaus, seine Quinten einmal in

der Zahl 5,1249387 — ein anderes Mal in 5,1254292 — ein drittes Mal in 5,2764346 u. dgl. m, dann in entsprechenden ähnlichen Zahlen die zwölf Intervalle durch die ganze Oktava zu stimmen *). Wenn aber doch der würdige Verfasser selbst (gleich in den ersten Zeilen seiner Einleitung den Zweifel ausspricht: ob irgend Jemand im Stande wäre, „zum Exempel eine um $^{4}/_{12}$ *Commat. diton.* abwärts schwebende Quinte zuwege zu bringen, indem dies eine unbekannte Grösse, welche mit dem blossen Gehör nicht sicher bestimmt werden kann," so wird jedem Leser nicht minder der Zweifel erlaubt sein, ob jene „bequeme Methode" (mit bekannten Grössen, wie die obigen) sich irgandwo im Versuche bewährt habe. Beispiele von Erfolg sind in der musikalischen Literatur (so weit wir uns in dieser umsehen konnten) nirgend woher angezeigt worden; wie denn auch in der gesammten Literatur sich nirgends eine Spur findet, dass überhaupt eine Temperatur (wie und welche es sei) irgendwo auch nur auf dem Monochord (dem Auge des Verstandes) versinnlicht worden wäre.

Und doch gibt es schon lange in der musikalischen Welt — und zwar unter den Praktikern — in unzähligen Exemplaren wiederholt — ein Tonwerkzeug, auf welchem eine, durch alle Töne der ganzen Oktave vollkommen gleichschwebende Stimmung vollständig, mit mathematischer Genauigkeit, graphisch, technisch und praktisch ausgeführt ist; eine Thatsache, welche bisher den Gelehrten unbekannt, oder von ihnen unbeachtet geblieben zu sein scheint.

Bei Gelegenheit einer Unterhaltung über verwandte Materien hat mir vor einiger Zeit mein gelehrter Freund, Hr. Hauptmann Krieger (den Lesern der Cäcilia aus einem gediegenen Aufsatza in dieser Zeitschrift bereits

*) Man findet dort nicht weniger als zehn verschiedene Arten von mehr oder minder gleichschwebenden Temperaturen, vollständig durch alle Intervalle ausgerechnet.

bekannt) *), das technische Verfahren, dessen sich die Instrumentenmacher bei Eintheilung des Griffbrettes auf Instrumenten mit Bünden bedienen, worüber er mir schon vor mehreren Jahren eine auch mit Rechnungen erläuterte Mittheilung gemacht hatte, neuerlich in Erinnerung gebracht.

Die Tontheilung der Instrumentenmacher ist keineswegs (wie man vermuthen könnte, und wie sie in einer früheren Periode auch wohl gewesen sein mag), jene des Monochords unserer Pythagoräer, welche aus den sogenannten „mathematisch reinen" (in der That aber nicht reinen) Rationen 1:2:3:4:5:6 entstanden ist; sie beruht auf ihrem eigenen Gesetze, nämlich: auf jenem einer stetigen und zwar geometrischen Progression, nach welcher sich die Saitenlänge des zweiten Ton-Intervalles (Halben Tones) zum ersten, wie die des dritten zum zweiten, wie die des vierten zum dritten u. s. f., wie die des dreizehnten (oder der Octave) zu dem vorhergegangenen zwölften verhalten muss, und die sogenannten Bünde, welche die Gränzen jedes Intervalles bezeichnen, nach diesem stetigen Verhältnisse aufsteigend einander näher gerückt sind.

Nimmt man ein ordentlich getheiltes Griffbrett-Instrument mit festen Bünden, z. B. eine Guitara zur Hand, und misst mit dem Zirkel die Entfernung von der Auflage der Saite nächst dem Wirbelkasten (oder Wirbelbrett) bis zum ersten Bund, so wird man finden, dass die Zirkelöffnung sich auf der ganzen Saitenlänge (die man auf einem Bretta sich vorher mit einer Linie ab-

*) „Ueber Tonwerthe und die ihnen entsprechenden Saitenlängen," in der Cäcilia vom Jahr 1845, Band XXIV, Heft 94. Dieser Aufsatz befindet sich aber jetzt auch abgedruckt in der, von Kiesewetter herausgegebenen Sammlung: „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen." Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1846. 68 S. in 8.

zeichnen kann) achtzehn Mal umlegen lässt. Misst man dann mit dem Zirkel die Entfernung vom ersten Bund zum zweiten, so findet es sich, dass die schon um ein weniges verkürzte Zirkelöffnung sich ebenfalls achtzehn Mal umlegen lässt. Dasselbe wiederholt sich vom zweiten zum dritten, vom dritten zum vierten u. s. f. Ist man auf diese Weise bis zum zwölften Bund (dem dreizehnten Ton vom Grundton oder der leeren Saite) gelangt, so findet es sich, dass dieser zwölfte Bund (der dreizehnte Ton) genau mit der Hälfte der ganzen Saitenlänge, das ist, der Oktave, zusammentrifft. Es ist auf diese Weise von einem Bund zum andern die Saitenlänge je um $^1/_{18}$ verkürzt, d. h. jeder achtzehn-höhere Bund zeigt $^{17}/_{18}$ der Saitenlänge des nächst-tieferen.

(In einem verkleinerten Maasstabe, ungefähr der halben Saitenlänge einer gewöhnlichen Guitare gleich, theile ich hier dem Leser in der Beilage eine Zeichnung eines nach diesem System mit möglichster Genauigkeit getheilten Griffbrettes mit.)

Dieses unter den Instrumentenmachern als technisch übliche Verfahren mag — sofern es sich um Reinstimmung der Guitare (und ähnlicher Instrumente mit Bünden) handelt — dem blossen Musik-Liebhaber eben nur als ein Curiosum, dem an den Verkehr mit ähnlichen Problemen gewohnten musikalischen Gelehrten aber (in supponirter blosser Anwendung auf minder geschätzte Instrumente) nicht von sonderlicher Wichtigkeit erscheinen. Nicht an und für sich auch würde ich es der Mühe werth geachtet haben, darüber einen Artikel für diese Zeitschrift zu schreiben, wäre darin nicht eine (meines Wissens) nirgends angezeigte Merkwürdigkeit enthalten, nämlich: dass man in dieser technischen Tontheilung des Griffbrettes die vielbesprochene gleichschwebende Temperatur versinnlicht findet. Diese gewöhnlich sogenannte „vollkommen gleichschwebende" Temperatur war uns bisher (eben so wie alle Temperaturen) von ihren

Die Tontheilung des Griffbr.

nach dem technischen Verfahren der Instr.

I	II	III	IV	V	VI	VII
C	Cis	D	Dis	E	F	Fis
	1	2	3	4	5	6

Die vollkommen gleichschwebende Temperatur nach

C	Cis	D	Dis	E	F	Fis
$\frac{\varrho}{\varrho}$	$\frac{2\varrho}{\varrho^{11}}$	$\frac{2\varrho}{\varrho^{10}}$	$\frac{2\varrho}{\varrho^{9}}$	$\frac{2\varrho}{\varrho^{8}}$	$\frac{2\varrho}{\varrho^{7}}$	$\frac{2\varrho}{\varrho^{6}}$
2000 00	1887 75	1781 80	1681 79	1587 40	1498 31	1414 21

Erfindern nur als ein mathematisches Rechnungsexempel in Zahlen überliefert; in dieser Gestalt auch nur (wie ich sie, Beispiels halber, dem Leser in der angeführten Beilage hier zur Anschauung bringe) kennt sie die Schule: in Zahlen, welche zu keiner Zeit in dem Geiste des Beschauenden eine Vorstellung erwecken konnten, und auf deren Grund Niemand jemals im Stande gewesen, ein Tasteninstrument zu stimmen, was zu alten Zeiten nur auf empirisch mechanischen Wegen, mit Anwendung des geübten Gehörs, durch die Controle der Consonanzen erreicht werden konnte; das Bild selbst einer solchen Tontheilung (oder vermeinten Temperatur) konnte, nach Angabe blosser Zahlen, nicht einmal auf dem Monochord jemals hergestellt werden.

Hier endlich (wie ich glaube, zum erstenmale angezeigt) finden wir, unter den ungelehrten Technikern, die Theilung der Oktave in Intervalle vollkommen gleicher Grösse, oder die sogenannte gleichschwebende Temperatur, zugleich anschaulich in Art eines Monochords gezeigt, und zugleich der Wirkung nach mit der vollkommensten (mathematischen) Genauigkeit dem Ohre unmittelbar versinnlicht. So vollkommen ist diese Genauigkeit, dass ein, nach dem Gesetz jener Techniker eigends vorgerichtetes Monochord (wie es unsere Beilage darstellt), selbst als ein zuverlässiges Werkzeug zum Reinestimmen, oder zur Controle der Stimmung aller Tasteninstrumente würde angewendet werden können *).

*) Es sind zu solchem Gebrauch für den Nothfall an Orten, wo man eines brauchbaren Clavierstimmers entbehrt, verschiedene Erfindungen versucht worden; ich zweifele, ob es ein besseres und weniger kostspieliges Hilfsmittel geben könne, wie das hier beschriebene; (so fern überhaupt einem Monochord für so feine Messungen das Zutrauen vergönnt werden will.) Eine, obschon nach demselben System getheilte Guitare, würde übrigens nicht den gleichen Dienst leisten, da dieses Instrument noch seiner Einrichtung und Beschaffenheit, auch schon wegen des Bezuges mit Darmsaiten, niemals eine zuverlässige und nachhaltige Stimmung gewährt.

Digitized by Google

Der Erfinder jenes merkwürdigen Systemes der Tontheilung der Griffbrett-Instrumente — welches, wie dies schon die Zahl Achtzehn als Schlüssel zu erkennen gibt, nicht aus irgend einer Temperatur hervorgegangen, eben so wenig aber aus der Aufgabe der Theilung der Oktave in zwölf Töne unmittelbar abgeleitet worden sein konnte — war zuverlässig kein, der Zunft der Lautenmacher angehöriger Techniker, sondern ein gelehrter, der Schule der Pythagoräer abgefallener, scharfsinniger Mathematiker *), und es wäre interessant, auszumitteln, ob nicht jenes System vielleicht älter ist, als die Kenntniss der sogenannten vollkommen gleichschwebenden Temperatur, welche zuerst um die Mitte des vorigen XVIII. Jahrhunderts angezeigt gefunden wird.

*) Einem solchen auch nur scheint es vorbehalten gewesen zu sein, das Gesetz, auf welchem jene technische Tontheilung beruht, zu enträthseln.

Die neue Orgel der St. Nicolai-Kirche in Berlin.

Das Streben der Gegenwart: kirchliche Erbauung und kirchliches Leben zu fördern und in frischeren Aufschwung zu bringen, hat bei Erwägung dazu dienender Mittel auch eine Verbesserung des Kirchen- oder Choralgesanges als nothwendig herausgestellt. Um für diese Verbesserung den richtigen Angriffspunkt zu gewinnen, darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass der Verfall des Kirchengesanges nur als eine natürliche Folge des Verfalles der Kirche selbst, und weniger artistisch, als vielmehr dahin zu deuten sein möchte: dass ein grosser Theil unserer herrlichen Kirchengesänge hauptsächlich in Folge nachlässigen Kirchenbesuches verlernt, vergessen und deshalb für die kirchliche Erbauung nahezu unbrauchbar geworden ist. Diesen bedauerlichen Zustand vom musikalischen Standpunkte aus allmählig zu beseitigen, bedarf es der Mitwirkung der Schulen, verständiger und geschickter Organisten und brauchbarer Kirchenorgeln.

Der Choralgesang muss nicht allein fleissig in den Schulen geübt werden, es muss dies auch in näherer Beziehung zur Kirche geschehen, d. h. die Schulen müssen zur Ausführung des Choralgesanges in den Kirchen herangezogen werden. Hiermit ist jedoch nicht deren Mitwirkung in Masse gemeint, die schwerlich unserem Zwecke entsprechen dürfte, vielmehr sind es nur die oberen Klassen und besonders die Confirmanden, deren Betheiligung wir wünschen. Diese zu einem Chore vereinigt und wohl vorbereitet auf die vorkommenden Melodien, werden gewiss und um so mehr ihrer Bestimmung entsprechen, als man auch darauf bedacht sein wird, sie mehr in der Nähe der Gemeinde als auf dem Orgelchore aufzustellen, wo sie von der Macht der Orgel nothwendig ermüdet und erdrückt werden müssen.

Von noch grösserer Wichtigkeit ist die amtliche Thätigkeit der Organisten. Es ist nicht unsere Absicht, diese über ihre Amtspflichten und deren würdige künstlerische Erfüllung hier zu belehren; wir setzen billig voraus, dass ein Jeder, der ein solches Amt bekleidet, über die Grundbedingung desselben im Klaren sei. Dabei kommt es freilich auf den Massstab an, nach welchem man das Amt und die Befähigung dazu abmisst. Dass dies oft ein falscher ist, beweisen die vielen Klagen über schlechte Organisten und der diesen so häufig gemachte Vorwurf, als hätten auch sie den Verfall des Kirchengesanges wesentlich verschuldet. Dem lässt sich eben so wenig widersprechen, als der Verfall der Organisten-Kunst überhaupt in Abrede gestellt werden kann. Diesen aber haben zunächst die betheiligten Behörden selbst herbeigeführt, durch ihre Geringschätzung des Organisten-Amtes. Wir erkennen diese mehr oder weniger an einer Besoldung, die durch Jahrhunderte dieselbe geblieben ist, ohne Rücksicht auf die stets wechselnden Lebensverhältnisse, welche auch dieselbe bleibt, mag ein Künstler ersten Ranges oder ein Stümper das Amt bekleiden. Ja, wenn sich das Beschneiden nur einigermassen der Mühe verlohnt hätte, so wäre auch dieses Wenige nicht unverkürzt geblieben. Für eine Geringschätzung des Amtes müssen wir es erkennen, wenn bei dessen Besetzung die Gunst mehr den Ausschlag gibt, als die Geschicklichkeit; denn, wenn man gleichgültig ist gegen die Befähigung zum Amte, so ist man es auch gegen die Führung desselben, und wird es sein, selbst wenn diese eine schlechte sein sollte. Dieses, zu allen Zeiten und an allen Orten tief beklagte Verfahren hat recht eigentlich den Verfall der Kunst bewirkt, da nothwendig die ernstlichen Studien und die Geschicklichkeit in dem Grade den Werth verlieren mussten, als ihnen durch Gunststudien der Preis leicht abzugewinnen war.

Der Organist soll durch sein Spiel erbauen. Diese höchste Anforderung an einen Künstler setzt nicht nur eine vollkommene Kenntniss aller Hülfsmittel seiner Kunst

voraus, sondern auch das Bewusstsein der richtigen Anwendung derselben zu einem bestimmten Zwecke. Ohne diesen Grad künstlerischer Ausbildung kann von Erbaulichkeit wohl nicht viel die Rede sein, es wird vielmehr ein geistloses mechanisches Wesen bleiben. Soll nun durch die Organisten zur Verbesserung des Kirchengesanges wie zur kirchlichen Erbauung überhaupt kräftig mitgewirkt werden, so ist vor allen Dingen nöthig: eine bessere Besoldung, die es erlaubt, dem Amte mehr Zeit und mehr Kräfte zu widmen; eine umfassende künstlerische Ausbildung, deren letztes Stadium in der Kirche selbst, praktisch, unter Leitung eines tüchtigen Meisters abzuschliessen wäre; das Festhalten der Prüfung vor dem Eintreten in's Amt; Vereinigung der erfahrensten Organisten und Musikverständigen zu einer Prüfungscommission, in der Hauptstadt jeder Provinz; Verpflichtung der Kirchenpatrone: den Ausspruch dieser Prüfungs-Commission über die Ertheilung des Amtes entscheiden zu lassen.

In Betreff der Orgeln hat uns der verdienstvolle Organist Herr Oronzin aus Danzig, bereits tüchtig vorgearbeitet in einem Aufsatze, betitelt: „Winke für Orgel-Disponenten“*), auf den wir mit Vergnügen aufmerksam machen. Was sich hierzu als Ergänzung, oder von einem andern Gesichtspunkte aus betrachtet, bemerken lässt, soll in dem hier folgenden Berichte über die neue Orgel der St. Nicolai-Kirche in Berlin mit berührt werden. Dieses bedeutende Werk von 50 klingenden Stimmen ist erst ganz kürzlich von dem berühmten Orgelbauer, Herrn C. A. Buchholz in Berlin, vollendet worden, und ist dieses sein 87tes Werk. Die Disposition ist wie folgt:

Hauptwerk.	Oberwerk.	Unterwerk.	Pedal.
1) Principal 16′	1) Principal 8′	1) Gegenprincipal 8′	1) Principal 16′
2) Quintatön 16′	2) Bourdon 16′	2) Bourdon 16′	2) Violon 32′
3) Principal 8′	3) Salicional 8′	3) Fiffaro 8′	3) Violon 16′
4) Gemshorn 8′	4) Gedact 8′		4) Subbass 16′

*) Siehe Heft 100 der Cäcilia.

Hauptwark.	Oberwerk.	Unterwark.	Pedal.
5) Gambe 8′	5) Octave 4′	4) Hohlflöte 8′	5) Nasard $10^2/_3$
6) Rohrflöte 8′	6) Nasard $2^2/_3$′	5) Gedeet 8′	6) Principal 8′
7) Octave 4′	7) Rohrflöte 4′	6) Octave 4′	7) Violon 8′
8) Spitzflöte 4′	8) Octave 2′	7) Flauto traverso 4′	8) Bassflöte 8′
9) Quinte $2^2/_3$′	9) Flageolet 1′	8) Spitzquinte $2^2/_3$	9) Octave 4′
10) Octave 2′	10) Mixtur 5fach	9) Flageolet 2′	10) Posaune 32′
11) Cornet 5fach	11) Dulcian 16′	10) Progressio harmonica 2—4fach.	11) Posaune 16′
12) Scherf 5fach	12) Oboe 8′	11) Vox angelica 8′	12) Trompet 8′
13) Cimbel 3fach			13) Cläron 4′
14) Trompet 8′			

Hierzu gehören 8 Blasebälge zu 10 Fuss lang und 5 Fuss breit, von denen 5 den Manualen und 3 mit höheren Windgraden, dem Pedale den Wind geben. Der Tastenumfang der Manuale reicht von $C—\bar{f}$, der des Pedales von $C—\bar{f}$. Alle Manuale können gekoppelt werden, selbst während des Spielens; die Pedalkoppel fasst jedoch nur das Hauptwerk. Für Liebhaber der Aussenseite sei hier bemerkt, dass diese im Style der Kirche gothisch ausgeführt, und dass der Pfeifen-Prospect aus 3 sechzehnfüssigen Feldern, jedes von 7 Pfeifen, und aus 4 achtfüssigen Thürmen, jeder von 21 Pfeifen, durch zwei Etagen steigend, gebildet ist. Dass das Gehäuse so wie jeder einzelne Theil des Werkes auf das sauberste und aus dem besten Materiale gearbeitet ist, bedarf bei Buchholz kaum der Erwähnung. Wenn ausgezeichnetes Talent, Studium und unablässige Uebung zur Meisterschaft führen kann, so ist Herr Buchholz ein grosser Meister im Orgelbau. Wer eine solche Anzahl Orgeln gebaut hat, wir zählen darunter 1 zu 4 Manualen, 8 zu 3 Manualen, 37 zu 2, und 41 zu 1 Manuale und Pedal, der hat in der That für die Uebung ein weites Feld gehabt. Den denkenden Künstler mussten seine gemachten Erfahrungen auch auf Verbesserungen führen, und so haben wir Hrn. Buchholz die Pedal-Octave-Koppel, die Keilschleifen ohne Belederung, ein zweckmäs-

sigeres Koppel-System, und neuerdings bei'm Bau der Nicolai-Orgel die Erfindung einer leichtern Spielart zu verdonkan. In der Intonirkunst unvergleichlich, ist es besonders lobenswarth, dass derselbe nie über die Schönheitslinie hinausgeht, sondern von seinen Pfeifen nur das verlangt, wos sie ihrer Natur nach vollkommen schön leisten können. Daher entsteht die dem Musiker so wohlthuende Gleichmässigkeit jedes Registers in Charakter, Klang und Ansprache. Nehmen wir hierzu noch die strengste Rechtlichkeit, selbst in Beziehung auf Gegenstände, die nicht controllirt werden können, so haben wir ein Bild der Thatigkeit des Mannes und den wahren, gediegenen Unterbau seines Ruhmes. Nur einem so bewährten Künstler konnte die Ausführung einer so schwierigen Disposition wie die vorstehende, mit Hoffnung auf glücklichen Erfolg übertragen werden, und diese Hoffnung ist nicht getäuscht worden. Die Orgel ist ausgezeichnet durch Grossartigkeit und Pracht in der Gasammtwirkung, wie durch schöne und charakteristische Abstufung der Klangfarben im Einzelnen. Die Principale, die Gamben und die durchschlagenden Zungenwerke Dulcian 16′ und vox angelica 8′, gehören zu den schönsten Leistungen der neueren Orgelbaukunst. Der Zweck der Disposition kann demnach hier als erreicht angesehen werden. Möchte ein gleiches Resultat sich immer und überall herausstellen, und zwar nicht als ein Werk des Zufalls, sondern auf Grund der Wissenschaft! Davon sind wir aber noch weit entfernt, ungeachtet aller zugestandenen Fortschritte der Orgelbaukunst. Der glückliche Erfolg der Orgelbauten wird so lange dem Zufalle anheim gestellt bleiben, als die Dispositionen ohne genaues Studium der gegebenen Lokalität und ohne Kenntniss der Intonirweise das dabei betheiligten Orgelbauers entworfen werden. Die Grösse und die akustischen Eigenthümlichkeiten des Lokals, so wie der für die Orgel bestimmte Platz müssen für die Disposition derselben maasgeband sein. Wer sich von der Richtigkeit dieser Ansicht überzeugen will, braucht bloss in verschiedenen Kirchen sich

mit denselben Registern auf der Orgel vorspielen zu lassen. Der Effekt wird stets verschieden sein, in Beziehung auf das Lokal sowohl, als auf die Intonation der Orgel. Deshalb dürfte der Vorschlag des Hrn. Granzin: Orgeldispositionen vor ihrer Ausführung dem öffentlichen Urtheile zu unterwerfen, zwar geeignet sein, Fehler und einseitige Geschmacksrichtungen zu beseitigen, aber eine bestimmt gedachte Wirkung der Orgel an Ort und Stelle, dennoch nicht festzustellen vermögen. Ein besserer Erfolg liesse sich vielleicht erwarten, wenn für Orgelbau-Angelegenheiten mehr Sachverständige zu einer Commission vereinigt würden, wie wir dies oben für die Prüfung der Organisten vorschlugen. Ja, es liegt sehr nahe, dieselbe Commission für Beides zu bestimmen. Eine solche Orgelbau-Commission hat bereits seit mehreren Jahren der Magistrat der Residenz Berlin, für die unter seinem Patronat stehenden Kirchen in's Leben gerufen. Sie besteht aus vier der erfahrensten Organisten und einem Orgelbauer, wozu noch einige bauverständige Mitglieder des Vorstandes derjenigen Kirche zugezogen werden, für welche die Commission gerade in Anspruch genommen wird. Sie hat ausser der Begutachtung von Neubauten und Reparaturen auch noch eine alljährliche Revision aller Orgeln vorzunehmen, um etwaige Vernachlässigung von Seiten des Organisten kennen zu lernen, oder sonst eingetretene Mängel zur rechten Zeit beseitigen zu lassen. Diese Einrichtung verdient Beifall und Nachahmung.

Unsere sonstigen Bemerkungen über den Aufsatz des Hrn. Granzin betreffen: 1) Die Pedalkoppeln, die wir hel'm vollen Werke zur Abrundung, Klarheit und Beweglichkeit der tiefen Tonmassen für nöthig halten; 2) die Posaune 32′, die als Unterlage des vollen Werkes weniger von einem 16füssigen Rohrwerke im Manuale, als von der Disposition überhaupt bedingt sein möchte; 3) die Ermöglichung eines Piano-Pedales, ohne zweite Claviatur. Zu diesem Zwecke könnte eine Erfindung des englischen Orgelbauers Hill empfohlen werden, welche darin besteht:

dass von zwei Fusstritten über der Pedalclaviatur der Eine die aufgezogenen Schleifen sämmtlicher starken Register zugleich zurückzieht, während der Andere nach dem Belieben des Spielers das Forte mit einem Ruck wieder herstellt. Wie sich von selbst versteht, bleiben in beiden Fällen die Schleifen der sanften Stimmen unberührt. Hill bringt diese Erfindung bei den meisten seiner Orgeln an, sowohl im Manuale als im Pedale, und zwar nicht allein des Piano und Forte halber, sondern auch, um eine Menge anderer Registermischungen in schnellem Wechsel möglich zu machen. Die grosse Orgel in Birmingham hat sieben solche Veränderungen. 4) Die Gambenstimmen; diese sind vorzüglich geeignet, in der Einzel-Zusammenstellung mit andern flüssigen Labialstimmen neue, schöne Klangfarben zu erzeugen. Desshalb, und schon der Abstimmung wegen, muss auch das Hauptwerk mit einer Gambe ausgestattet sein.

Diese Andeutungen mögen genügen; möchten sie auch im Sinne des Verfassers richtig gedeutet werden! Obgleich auf Erfahrungen gestützt, wünschen sie doch weniger Beifall als Prüfung, bezwecken weniger Belehrung, als Anregung zum Ideen-Austausch. Dadurch allein kann Wahrheit vom Irrthum gesondert, und der Fortschritt zum Bessern gefördert werden.

A. Haupt,
Organist an St. Nicolai zu Berlin.

Recensionen und Anzeigen.

Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im XVI. Jahrhunderte. Mit steter Rücksicht auf die vorzüglichsten Leistungen derselben und auf die Erstlinge des Musiknotendruckes. Eine nachträgliche, mit XXI Abbildungen ausgestattete Festgabe zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, von Anton Schmid, Custos der k. k. Hofbibliothek. Wien, 1845. Bei P. Rohrmann, k. k. Hofbuchhändler. (X und 342 Seiten in 8°)

(Angezeigt von S. W. Dehn.)

Eine Monographie, welche wie die vorliegende aus der gelehrten Feder des unermüdlich fleissigen Herrn Verfassers nicht einzig und allein den gewählten Gegenstand an und für sich, sondern diesen auch in verschiedenen Beziehungen zur Wissenschaft überhaupt berührt und ausführlich behandelt, wird immer als ein fördernder Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnisse höchst willkommen geheissen werden müssen: um so mehr aber wird dies der Fall sein, wenn durch eine solche Abhandlung ein bisher uns entfernter Gegenstand näher gerückt und übersichtlich vorgestellt wird.

Der grosse Einfluss, den die Erfindung des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen gleich im Anfange des XVI. Jahrhunderts auf die allgemeine Aufnahme und Fortbildung der Tonkunst ganz unstreitig ausgeübt hat, ist freilich bisher anerkannt und auch von Zeit zu Zeit gewürdigt und hochgepriesen worden; dem sinnreichen Erfinder selbst aber ist eben so wenig als seinen unvergleichlich schönen und für die Geschichte der Tonkunst

heute noch überaus wichtigen typographischen Leistungen, bis zur Zeit der Herausgabe der unter dem oben angeführten Titel erschienenen Monographie, noch nicht die längst verdiente Ehre zu Theil geworden, der Gegenstand einer ihm eigends gewidmeten und möglichst umfassenden geschichtlichen Nachforschung zu werden. Unser Herr Verf. ist der Erste, der sich dieser schwierigen Aufgabe unterzogen; er widmet dem *Petrucci* die ganze erste Abtheilung seines Werkes; (S. 1 bis 110;) in der zweiten Abtheilung werden dann erst die Leistungen seiner vorzüglichsten Nachfolger im XVI. Jahrhundert besprochen.

„Die erste Art, Tonzeichen zu drucken, geschah mittelst Holztafeln, aus denen jene in der Weise der Formschneiderei herausgearbeitet waren. Sie wurden jedoch lange Zeit hindurch nur für Chor- oder Kirchengesangbücher, und zwar noch tief in das XVI. Jahrhundert hinein, fleissig angewendet. In musikalischen Lehrbüchern bediente man sich derselben zuerst, um einen die Tonkunst betreffenden Satz mit Beispielen zu erläutern."

Die Musiknoten verschiedener von dem Herrn Verfasser angeführter Lehrbücher aus den Jahren 1487 bis 1500 sind nur noch in Holz geschnitten, und erst in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts ist man nach langem Sinnen und Forschen endlich darauf gekommen, bewegliche Druckzeichen aus Metall für Figural- und später auch für Choralnoten, Lauten- und Orgel-Intabulaturen zu erfinden, und für die Druckerpresse tauglich zu machen.

Die Ehre dieser Erfindung gebührt einem Bürger der Stadt Fossombrona im Kirchenstaate, Namens Ottaviano de' Petrucci, daselbst geboren am 18. Juni 1466, gestorben 1539 am 7. Mai. — Von edlen, aber unbemittelten Eltern gut erzogen und sonst wissenschaftlich ausgebildet, ging er, 25 Jahre alt, nach Venedig, um dort in einer der berühmtesten Officinen sich in der vielleicht schon zu Rom erlernten Buchdruckerkunst noch mehr zu vervollkommnen. Seinem Scharfsinne gelang es denn auch bald, bewegliche Musiknotentypen aus Metall zu erfinden, und hierdurch einer Kunst auf die Spur zu kommen, welche, von andern Geschäftsgenossen vergebens gesucht und immer wieder als unmöglich aufgegeben, ihm allein und zuerst mit seltener Auszeichnung gelang, und die er bis zu seinem Tode mit so bewunderungswürdiger Vollendung

ausübte, dass die meisten seiner Nachfolger weit hinter ihm zurückgeblieben sind.

Bereits im Jahre 1498 erhielt er in Venedig von der Signoria die ausschliessende Befugniss auf 20 Jahre, sowohl Figural- als Choralgesang, wie auch Lauten- und Orgel-Intabulaturen drucken zu dürfen. Sein erster Notendruck, 33 Motetten, von sechs Componisten, erschien aber erst im Jahre 1502 zu Venedig, wo er bis zum Jahre 1509 noch eine bedeutende Reihe praktischer Musikwerke verschiedener damals sehr berühmter Meister, mit Correctheit und Eleganz herausgab.

Unser fleissige Herr Verfasser hat keine Mühe gespart, um von Petrucci'schen Drucken aus dieser und späterer Zeit, was nur irgend möglich war, zu Gesicht zu bekommen, oder doch wenigstens genaue bibliographische Anzeigen davon zu erhalten. Diese typographischen Seltenheiten befinden sich zerstreut, theils in der k. k. Bibliothek zu Wien, theils in den königlichen Bibliotheken zu München und Berlin, theils im brittischen Museum zu London, in der reichen musikalischen Bibliothek des *Liceo filarmonico* zu Bologne, und endlich in dem Archiv der päpstlichen Kapelle zu Rom.

„In Rücksicht dessen, dass die Verlagswerke unsers genialen Erfinders nicht allein in der Kunstwelt Epoche gemacht, sondern sich auch einen so hohen Grad von Seltenheit erworben haben, dass nicht gar viele derselben, und von diesen nicht alle vollständig, nur noch in den ältesten und berühmtesten Bibliotheken Europa's aufgefunden werden können, verdienen die noch vorhandenen eine möglichst genaue Aufzählung und Beschreibung, damit diejenigen Kunst- und Literaturfreunde, welche dergleichen Produkte niemals zu sehen Gelegenheit hatten, von dem Bestand derselben in Kenntniss gesetzt werden, und von der Beschaffenheit dieser Denkmäler einen möglichst deutlichen Begriff empfangen."

Zu besserer Veranschaulichung der beschriebenen Werke bietet der Herr Verfasser am Ende seines Werkes XXI Facsimiles von Druckersachen und Notendrucken zur Ansicht, deren Ausführung (beiläufig gesagt) an Sauberkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Vor der genaueren Beschreibung jener seltenen Drucke, auf die wir den geehrten Leser im Buche selbst verweisen müssen, wird ein chronologisch geordnetes Verzeichniss der dem Herrn Verfasser bekannt gewordenen Werke mitgetheilt, wonach die

Thätigkeit Petrucci's hinsichtlich der Zeit in zwei Hauptabschnitte eingetheilt wird.

Zuerst und vom Jahre 1502 an arbeitete er in Venedig; hier gab er folgende Werke heraus. Im Jahre 1502, die bereits weiter oben angeführten 33 Motetten von 6 Componisten; dann eine Sammlung Messen von Josquin da Pres, erste und zweite vermehrte Auflage Lib. I. — 1503. Messen von Josquin, Lib. II und III; Gesänge von verschiedenen Componisten, 3 Bücher; verschiedene Sammlungen von Messen, nemlich ein Buch Messen von Obrecht, ein Buch von Brumel, ein Buch von Ghiselin, und ein Buch von Petrus de la Rue; 1504. Frottole, (leichte mehrstimmige italienische Gesänge zu weltlichen, oft sehr ausgelassenen Texten) Lib. I, II, III und IV; ein Buch Messen von Alexander Agricola; drei Bücher Motetten, ebenfalls wie die angeführten und später herausgegebenen Frottole von verschiedenen Componisten; 1505. Ein Buch *Motetti a cinque,* Lib. I; Frottole, Lib. VI; ein Buch Messen von de Orto; ein Buch Motetten, Lib. IV. und Frottole, Lib. V. 1506. Zwei Bücher *Lamentationi* und ein Buch Messen von Henricus Izak. 1507. Zwei Bücher *Intabulatura de Lauto,* und Frottole, Lib. VII. u. VIII. 1508. Frottole, Lib. IX. Ein Buch *Missae divers. auctorum,* Lib. I. und ein Buch *Intabulatura de Lauto.* Lib. IV. (Das dritte Buch dieser Lauten-Intabulaturen, — von denen sich das erste und zweite in der königl. Bibliothek zu Berlin, das vierte in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet — scheint noch irgendwo verborgen zu liegen, denn unser Verf. führt es nicht mit auf.) 1509. *Tenori et Bassi intabulati,* Lib. I. „In diese Periode (1502 bis 1510) gehören noch: Ein Buch Messen von Gaspar und *Fragmenta Missarum*, dann „nach Conrad Gesner." *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino, con Tenori et Bassi tabulati* (welches Buch der Sammlung, ist nicht angegeben,) und *Laude, liber secundus.* Von den letztgenannten Werken, die dem Verf. nicht vollständig genug vorliegen, oder die er nur angezeigt gefunden hat, wird das Jahr der Herausgabe nicht angegeben.

Das vorstehende Verzeichniss giebt einen sprechenden Beweis von der, wie leicht zu erachten ist, mit vielen Opfern verbundenen, aber auch in ihrer Wirkung nachhaltigen Thätigkeit Petrucci's während seines Aufenthaltes in Venedig, von wo er im Jahre 1511 mit seiner Druckerei nach seiner Vaterstadt Fossombrone zurückkehrte. Mit dem

Jahre 1513 beginnt hier die zweite Periode; in diesem Jahre erlangte er von Leo X. das Privilegium des Musikdruckes mit beweglichen Metalltypen „*in omnibus terris nobis et Ecclesiae Romanae mediate et immediate subjectis*“ auf 15 Jahre; und im folgenden Jahre die funfjährige Verlängerung seines ersten Privilegiums in Venedig.

Ausser verschiedenen von unserm Verf. angeführten wissenschaftlichen mit Eleganz ausgestatteten Werken, besorgte er hier die Herausgabe folgender praktischer Musikwerke. Im Jahre 1513 eine Choralmesse. 1514. Ein Buch Messen von Josquin (die dritte Ausgabe sammt den folgenden Büchern): *Motetti della Corona*. Lib. I. (eine Sammlung von verschiedenen Componisten, und so genannt nach der auf dem Titel des *Supersus* befindlichen *Krone*.) 1515. Ein Buch Messen von Josquin, Lib. II; (nach Gessner) eine Sammlung von 10 Messen; ein Buch Messen von Johann Mouton und ein anderes von Antonius de Fevin; 1516. Das dritte Buch Messen von Josquin; 1519 das zweite, dritte und vierte Buch der *Motetti della Corona*; 1520 bis 1523. Drei Choral-Messen, die sich zu Rom befinden und alle Druckwerke ähnlicher Gattung an Eleganz und Schönheit weit übertreffen sollen.

„Vom Jahre 1523 an geht jede Spur der musikalisch-typographischen Thätigkeit unsers Petrucci verloren, obschon die ihm vom h. Vater verliehenen Rechte noch lange nicht erloschen waren.“

„Der erste Deutsche, der von Petrucci Erwähnung macht, dürfte wohl Lessing gewesen sein; (vergl. dessen Kollektaneen zur Literatur. Th. II. Art.: Petrucci.)

Drei Jahre vor seinem Ende, nemlich im Jahre 1536, begab sich Petrucci, auf angelegentliches Ersuchen des Senats, wieder nach Venedig zurück. Dort soll er noch mit seinen schönen Typen die vortrefflichsten Ausgaben von lateinischen und italienischen Classikern veranstaltet haben.“

Allgemein geliebt und geehrt starb er im Jahre 1539, und hinterliess sein, auf den rechtlichsten Wegen erworbenes Vermögen, den Armen, denen er schon lange zuvor ein liebevoller Unterstützer gewesen war.

In der zweiten Abtheilung seines Buches beschäftigt sich unser Verfasser nicht weniger ausführlich mit den „Leistungen der vorzüglichsten Nachfolger Petrucci's“ 1) in Italien; 2) in Deutschland; 3) in Frankreich; 4) in den Niederlanden; 5) in England und 6) in Spanien und Portugal.

Indem wir den geehrten Leser hinsichtlich der vielen

interessanten, mit dem grössten Fleisse und mit ausgebreiteter Sachkenntniss zusammengestellten biographischen und bibliographischen Notizen wieder auf des Herrn Verfassers Schrift selbst verweisen müssen, theilen wir hier nur noch zur Vervollständigung unserer Anzeige, in einem möglichst kurzen Auszuge Dasjenige mit, was sich unmittelbar auf die Inkunabeln der Notendrucke mit beweglichen Metalltypen bezieht.

1) Italien. Das älteste, in Italien, nach Petrucci gedruckte Meisterwerk erschien zu Rom 1526, *„expensis Jacobi Junta“*, gedruckt durch Joachim Jacob Pasoti und Valerius Dorich, und ist bereits ein Wiederabdruck einer vielleicht schon im Jahre 1524 verlegten Sammlung italienischer Lieder. In demselben Jahre und bei demselben Verleger erschien 1. noch eine neue Ausgabe sämmtlicher Bücher der Petrucci'schen *„Motetti della Corona“* und 2. ein Buch *„Fior de motetti e canzoni novi composti da diversi excellentissimi musici.“* Ferner gab Antonio Blado ein Buch *Madrigale* eines bis jetzt noch nirgends genannten Hubert Naich heraus, dessen Druck muthmasslich um die Mitte der 1530er Jahre fällt.

In Venedig scheint die Kunst des neuen dort zuerst erfundenen Notendrucks eine Zeit lang geruht zu haben; erst gegen das Jahr 1536 beginnt eine neue Thätigkeit durch den Fleiss der Familien Scotto und Gardane, welche die durch ausgebreiteten Handel reiche Lagunenstadt im XVI. Jahrhundert zum vornehmsten Markt des Musikhandels machten, wohin bis in das XVII. Jahrhundert die berühmtesten Meister ihre Werke zur Veröffentlichung brachten.

„Auch in Mailand und Ferrara begann man frühzeitig Musikwerke zu drucken, jedoch ist man dort im Fleisse hinter den Venezianern weit zurück geblieben.“ Aus Mailand werden von Incunabeln des Notendrucks nur zwei Werke (von 1536 und 1542); aus Ferrara von zwei dortigen Verlegern drei Werke vom Jahre 1539 angeführt.

„Nach und nach tauchen in Italien allenthalben typographische Werkstätten empor, welche nebst ihren wissenschaftlichen Bestrebungen, auch manche schöne Leistung der Tonkunst, durch den Druck vervielfältigt, über die Erde verbreiteten.“

Der Herr Verfasser führt nun eine ansehnliche Menge von Musik-Typographen an, welche sich im XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts in Italien mehr oder weniger hervorthaten.

„Die an musikalischen Druckwerken fruchtbarste Zeit jedoch war das XVII. Jahrhundert: allein in welchem Maasse die Musikdrucke dieser Periode an Zahl zunahmen, in eben dem Maasse gerieth die typographische Kunst in solchen Verfall, dass fast alle gedruckten Werke dieser Gattung kaum noch den Namen von Kunsterzeugnissen verdienen."

II. Deutschland. „Nächst Italien gebührt Deutschland die Erfindung des Musik-Notendruckes mit Metalltypen, und unter Deutschlands Städten der Stadt Augsburg, wo man fast gleichzeitig mit Petrucci Musiknoten zu drukken anfing."

Erhard Oglin wird als der Erste genannt, und sein erster Musikdruck ist vom Jahre 1507. Der Herr Verf. giebt von diesem Werke, welches in demselben Jahre noch eine zweite Auflage erlebte, eine vollständige Beschreibung, und führt — was für die Geschichte des Notendrucks von besonderer Wichtigkeit ist — folgende in dem Werke befindlichen Verse aus der Feder des auch in der österreichischen Gelehrtengeschichte berühmten Konradus Celtes an:

Inter germanos nostros fuit Oglin Erhardus,
Qui primus nitidas pressit in aere notas.
Primus et hic lyricas expressit carmine musas,
Quatuor et docuit vocibus aere cani.

Hiernächst werden noch zwei andere Werke aus derselben Officin von den Jahren 1508 und 1512 angezeigt.

Nach einem Zeitraum von 26 Jahren, tauchen, ebenfalls zu Augsburg, endlich zwei Manner als Musiktypographen auf: Melchior Kriesstein oder Kriegsstein und Philipp Ulhard, aus der Zeit von 1539 — 1548.

„Nächst Erhard Oglin ist es der, durch seine Abstammung merkwurdige Peter Schoeffer, der Jüngere, welcher sich frühzeitig in Deutschland als Musiknotendrucker mit dem glanzendsten Erfolge hervorthat, und diese Kunst auf eine seltene Stufe der Vollendung erhob." Er verliess Mainz, ging nach Worms, wo er 1527 druckte, dann 1530 nach Strassburg und endlich 1541 nach Venedig. Sein ältestes zu Mainz 1512 gedrucktes praktisches Musikwerk, wie auch das von unserm Hrn. Verf. (S. 177) angeführte *„Rerum musicarum Opusculum etc. publicatum Joan. Froschio autore"* eine der grössten typographischen Seltenheiten, befindet sich jetzt neben Werken von Oglin

und andern berühmten Notendrucken in der königl. Bibliothek zu Berlin.

In Nurnberg tritt bereits 1530 Hieronymus Formschneider (auch Grapheus genannt) als Notendrucker auf; bald darauf ebendaselbst Joan. Petrejus, 1538; zu Wittenberg Luthers geleiteter Freund, Georg Rhaw seit 1544. Zu München 1540 Adam Berg, dem wir die schönen Ausgaben der Werke des *Orland de Lassus* verdanken. Zu Wian Joh. Winterburger, 1511; Hieronymus Victor, 1515; Johan Singrenius (Singrenier), 1515; dessen Erben Matthäus und Johannes bis 1523; ferner nach einer Pause von beinahe 30 Jahren Rafael Hofhalter (Skrzetuski).

Ausser den Verlegern in den genannten deutschen Städten werden aus dem XVI. Jahrhundert noch manche aus andern Orten aufgeführt: — Bautzen, Bern, Breslau, Coburg, Cöln, Constanz, Dillingen, Dresden, Erfurt, Frankfurt, Freiberg, Hamburg, Heidelberg, Jena, Insbruck, Leipzig, Lüneburg, Magdeburg, Mühlhausen, Oppenheim, Posen, Regensburg, Strassburg, Wittenberg, Wolfenbüttel, Zürich — und es lässt sich wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass bei weiteren und glücklichen Nachforschungen dies Verzeichniss noch bedeutend erweitert werden kann.

III. „Frankreich folgte den Italienern und Deutschen in dem Bestreben, Musikwerke zu Tage zu fördern, freilich etwas später nach, trat aber dann um so rüstiger auf. Pierre Hautin, Kupferstecher, Schriftenschneider und Buchdrucker zu Paris in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., ist unstreitig als der erste Musiknotengiesser in diesem Reiche anzusehen. Die ersten Musiknoten — Punzen und Matrizen schuf er im Jahre 1525, und seiner Typen bedienten sich Pierre Attaingnant zu Paris, Jacobus Modernus de Pinguento zu Lyon, und Tylmann Susato zu Antwerpen.

Attaingnant gehört zu den ersten und fleissigsten Künstlern in Frankreich; als sein erster Druck wird eine Sammlung von *Chansons* aus dem Jahre 1527 angeführt. „Hautin's Charactere, mit welchen Attaingnant druckte, sind ziemlich nett, entbehren aber dennoch der Eleganz, Reinheit und der schönen Verhältnisse der Typen eines Petrucci, Peter Schöffer, und mancher Nachfolger derselben, besonders jener eines Adrien Le Roy, Robert Ballard, 1558 zu Paris, und Nicolaus Duchemin, ebendaselbst, 1554."

Die Familie Ballard war eine der berühmtesten Druckerfamilien, welche in Folge ihr ertheilter Privilegien durch den Zeitraum von beinahe zwei Jahrhunderten ein Art Monopol des Musiknotendrucks in Frankreich ausübte, aber auch den Fortschritt der Notendruckerkunst hemmte; sie blieb selbst dann noch eigensinnig bei dem Gebrauch ihrer alten Typen, als bereits die Verbesserungen und Verschönerungen der Formen, durch Fournier und de Gando in Frankreich, durch Antonio de Castro zu Venedig und durch Breitkopf zu Leipzig allgemeine Anerkennung gefunden hatten.

Ausser den genannten Notendruckern zu Paris thaten sich einige zu Lyon hervor, unter denen Jacobus Modernus de Pinguento, 1532 — 1556, und besonders Robart Granjon, 1559, zu nennen sind.

„Granjon nemlich fertigte Musikzeichen, welche von jenen ganz verschieden waren, deren man sich damals in ganz Europa bediente; denn er rundete die Noten, anstatt ihnen die gewöhnliche rautenförmige Gestalt zu geben. Seine Verbesserung war jedoch nicht auf diese Veränderung allein beschränkt; er unterdrückte auch die Ligaturen und die Proportionszeichen, welche das Entziffern und Ausführen der Tonstücke bedeutend erschwerten, und führte dadurch alle Zeitmaasse auf das zweitheilige Verhältniss zurück." Ungeachtet dieser in die Augen fallenden Erleichterung des Notenlesens scheint er doch kein Glück mit seinen neuen Typen gemacht zu haben."

Zu den vielen bisher in dem vorliegenden Werke angeführten typographischen Seltenheiten kommt nun noch ein französischer Notendruck aus Avignon, welcher Compositionen des berühmten Eleazar Genet (Carpentras) enthält, und dessen genaue Beschreibung der Herr Verf. in Heft 89 u. 91 dieser Zeitschrift mitgetheilt hat. Der Druck dieses Werkes, mit Characteren in meistens abgerundeter Form von Steffan Briard aus *Bar-le-Duc*, fällt in das Jahr 1533 oder 1534.

IV. Niederlande. „Die Niederländer folgten den Italienern, Deutschen und Franzosen so spät nach, dass ihre musikalischen Druckwerke nur zum Theil in die Incunabelzeit des Musiknotendrucks herüber gezogen werden können." Ihre Leistungen aber, in denen uns die Werke der berühmtesten Meister des XVI. Jahrhunderts aufbewahrt worden sind, haben deshalb für die Kunstgeschichte einen besondern Werth.

„Die bemerkenswerthen Musiktypographen der Niederlande sind Guillelmus Vissenaeus, 1542; Hubert Waelraut (selbst ausgezeichneter Musiker) in Verbindung mit Jean Laet (Latius), 1565; Tilmanus Susato, auch zugleich Componist, besonders thätig in den 40er und 50er Jahren des XVI. Jahrhunderts, und wie die früher genannten, auch zu Antwerpen. Christoph Plantin war der berühmteste unter den Druckern der Niederlande; nebst der Druckerei zu Antwerpen besass er noch eine andere zu Leyden und eine dritte zu Paris. König Philipp II. erkannte seine grossen Verdienste, ertheilte ihm den Titel eines Architypographus Regius, und beauftragte ihn mit der neuen Ausgabe der Biblia Polyglotta von Alcala. Seine Musikdrucke, deren Zahl nicht unbedeutend ist, gehören zu den schönsten ihrer Gattung, und verdienen nicht allein wegen ihres Inhalts, sondern wegen ihrer typographischen Eleganz einen Ehrenplatz in jeder Bibliothek. Von der Gewerbthätigkeit dieses Mannes giebt der berühmte de Thou ein Zeugniss, der im Jahre 1576 bei ihm siebenzehn Pressen in voller Thätigkeit fand. Plantin starb 1589. Unser Herr Verf. führt 4 Drucke dieses Meisters aus der Zeit von 1579—1582 an. Als ein sehr fleissiger Drucker wird noch Petrus Phalesius (1555 zu Löwen) angeführt, wo nach ihm auch seine Söhne als Musikdrucker (1574 und 1577) ihre Thätigkeit zeigten.

V. England. Was in Musiknotendrucken dort Erhebliches geleistet wurde, fällt in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

John Day kann als der erste gelten, welcher die Musikcharactere bedeutend verbesserte; seine Wirksamkeit beginnt 1544; dann folgt Thomas Voutrollier, ein geborner Franzose, 1570—1580. — Unter allen Musikdruckern, welche damals in England lebten, war jedoch Thomas Este (Est, East od. Easte) nicht nur der fleissigste, sondern auch der geschickteste, der gegen das Ende des Jahrhunderts seinen Namen Este in Snodham verwandelte.

Interessant sind die Bemerkungen unsers Herrn Verf., dass alle hier genannten Drucker nie mit eigenen Privilegien drucken durften, sondern nur mit jenen, welche die Tonsetzer erhielten, daher sie auch nur für diese, und was diese gesammelt hatten, druckten; dass ferner von diesen musikalisch-typographischen Denkmalern nur sehr wenige

auf das Festland sich verirrt haben, Wien und Berlin kein einziges derselben besitzen.

VI. Spanien und Portugal. „Auch hier war man frühzeitig im Musikdrucke sehr thätig. Allenthalben erschienen Tonwerke der berühmtesten dortigen Meister, besonders in der Gattung des Kirchengesanges, welche den bessern Erzeugnissen der Niederländer, Deutschen und Italiener an die Seite gesetzt werden konnten."

Nachdem unser Herr Verf. verschiedene Notendrucker und ihre Wohnorte angezeigt, giebt er schliesslich die Beschreibung von zwei in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindlichen aus den Jahren 1547 u. 1562; das erste derselben beweist, dass auch jenseits der Pyrenäen die musikalischen Werke der Niederländer vorzugsweise hochgeehrt waren.

Hiemit endigt die zweite Abtheilung des mit unendlichem Fleisse gearbeiteten Werkes. Im „Schlusswort" äussert unser Herr Verf. sich nun noch in der Kürze über den Verfall der typographischen Kunst im XVII. Jahrhundert, bis der berühmte Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, die Kunst, Musiknoten mit beweglichen Metalltypen zu drucken, wieder zu einem so hohen Grade von Vollkommenheit erhob, dass man sie fast als eine neue Erfindung ansehen konnte.

Bei vollkommener Anerkennung der Sauberkeit und Schönheit jener Breitkopf'schen Notendrucke, welche durch den neuerdings allgemein angenommenen Zinnstich verdrängt worden sind, darf man jedoch die von E. Duverger in Paris mitgetheilten Proben eines ausserordentlich schönen Notendrucks nicht unerwähnt lassen. *)

Es folgen nun noch zur Erleichterung des Gebrauchs drei Register: 1) Namen der in dem Buche gedachten Gelehrten, Schriftsteller und Gönner der Tonkunst. 2) Namen der Schriftenschneider, Schriftgiesser, Musikhändler und Buchdrucker, von denen in dem Werke gehandelt wird, und endlich 3) Namen der in dem Buche vorkommenden Tonsetzer.

*) Vergl. *Specimen des Caractères de Musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale par M. Fétis.* — Paris, 1834. in fol. und das zu *Douai* erscheinende Blatt: *Le Mémorial de la Scarpe* vom 2. August 1834.

Ein genaueres Eingehen auf das Werk des Hrn. Verf., als es hier bei einer blossen Anzeige zulässig war, wird jedem Leser zu der freudigen Ueberzeugung führen, dass die musikalisch-historische Literatur um einen grossen Schatz bereichert worden ist. Ausser dem grossen Verdienste, dass unser Verf. der Erste ist, welcher durch seine Untersuchung der Erfindung und Ausbreitung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen, zu einem Resultate geführt hat, welches schon an und für sich einen neuen und wesentlichen Beitrag zur Typographie überhaupt liefert, hat er sich noch ein zweites nicht minder erhebliches Verdienst um die Geschichte der Tonkunst selbst erworben, indem er, was unstreitig von allen wirklichen Arbeitern in diesem Fache dankbar wird anerkannt werden, durch seine unermüdlichen Nachforschungen gar manches wichtige praktische Musikwerk des XVI. Jahrhunderts der Vergessenheit entzogen, und durch Nachweis der Existenz und des Inhalts desselben für weiteres Studium zugänglich gemacht hat.

Endlich verdient noch die ausgezeichnete Sorgfalt und Schönheit, mit welcher das vorliegende Buch von der Verlagshandlung (P. Rohrmann in Wien) ausgestattet ist, einer rühmlichen Erwähnung.

Und nun schliesslich aus dem handschriftlichen Nachlasse unsers allgemein verehrten Musikgelehrten J. N. Forkel in Göttingen, noch einige Zeilen über die Wichtigkeit, welche aus dem Sammeln und Bearbeiten längst verschollener, oft sogar nur noch durch Zufall dem Namen nach bekannter Musikwerke für die Geschichte der Tonkunst zu erwarten ist.*)

„Ein ganz entgegengesetztes Schicksal hat bisher über die Denkmale zweier Künste gewaltet, die sich vielleicht von jeher einer gleich liebevollen Pflege und einer gleich grossen Zahl von Freunden und Verehrern zu erfreuen hatten. Mit ängstlicher Sorgfalt und gränzenlosem Aufwand wurden zu allen Zeiten Statuen, Gemmen, Gemählde und ähnliche Kunstwerke gesammelt und aufbewahrt. In

*) Ein ziemlich bedeutender Theil des Forkel'schen handschriftlichen Nachlasses befindet sich in der königl. Bibl. zu Berlin. Die hier mitgetheilten Zeilen sind aus der Vorrede zu einem Werke, welches durch seltsame Umstände nicht in die Oeffentlichkeit gekommen ist, und worüber gelegentlich in dieser Zeitschrift eine Mittheilung gemacht werden wird.

jedem Lande unsers Erdtheils findet man öffentliche Gallerien, Museen und Cabinette, und allenthalben gelten Sammlungen der Art für die geschmackvollsten Verschönerungen der Palläste der Grossen und der Wohnsitze der Reichen. Alterthum, Seltenheit und andere zufällige Umstände geben häufig dergleichen Werken einen von ihren inneren Vorzügen ganz unabhängigen Werth, der ihnen — wenn sie nur für die Geschichte der Kunst nicht unwichtig sind — auch von dem Kenner zugesprochen wird. Die Kupferstecherkunst wurde für diese Kunstwerke gewissermassen eben das, was die Buchdruckerkunst für die Bücher ward. Durch sie wurden zahllose Copien unter allen Klassen von Kunstfreunden verbreitet, und unser Reichthum an Sammlungen, in denen die Werke der Künstler bald nach dem, bald nach jenem Gesichtspunkte zusammengestellt sind, ist so gross, dass man schon hin und wieder über Ueberfluss und unnöthige Verschwendung klagt. Nichts destoweniger werden noch immer neue Unternehmungen der Art begonnen und von dem Publikum unterstützt."

„Ganz anders verhält es sich mit den Denkmalen der Tonkunst. Nur selten findet man öffentliche, noch seltener Privatsammlungen der Art.*) Kunstwerke, welche unsere Väter in ein staunendes Entzücken versetzten, und die der Zufall mehrere Menschenalter hindurch erhielt, werden der Raub des Moders, oder die willkommene Beute der Krämladen. Selbst die Liebhaberei für die früheren Erzeugnisse der Buchdruckerkunst trägt unbegreiflich wenig dazu bei, dergleichen Alterthümer von ihrem Untergange zu retten. Noch weniger hat man bis jetzt einen ausgedehnten Versuch gemacht, durch neuere Abdrucke die Werke der älteren Componisten zu erhalten und den Freunden der Kunst zugänglicher zu machen."

„Woher diese auffallende Ungleichheit —, diese Ungerechtigkeit gegen die anerkanntesten Verdienste?"

„Aus dem Umstande, dass Notenblätter nicht von jedem Ohre gehört, so wie Kupferstiche von jedem Auge gesehen werden können, wird es zwar sehr begreiflich, dass die Musik zwar niemals eine Begünstigung zu erwarten hat, die auch nur von ferne derjenigen gleich käme, welche die

*) So konnte Forkel wohl im Anfange dieses Jahrhunderts sich aussprechen. Referent wird jedoch durch eine Schlussbemerkung nachweisen, dass es sich gegenwärtig zum Besten der Kunst und ihrer Wissenschaft schon ganz anders verhält.

bildenden Kunste geniessen. Die Schwierigkeit, alte Notenschrift zu entziffern und in unsere heutige zu übersetzen, und die zweite Schwierigkeit, eine alte Composition in ihrer eigenthumlichen Manier vorzutragen, muss allerdings auch als ein bedeutender Grund dieser Vernachlassigung angesehen werden. Aber wenn man dagegen bedenkt, dass so manches schon gesammelt worden ist, das durchaus keinen Reiz hat, als den, welchen die Seltenheit verleiht, und dass in allen solchen Dingen Liebhaberei und Kenntnise ganz und gar nicht immer beisammen sind; so muss man am Ende doch, um die erwahnte auffallende Verschiedenheit zu erklaren, seine Zuflucht zu einer Laune des Schicksals nehmen, dem es noch nicht gefallen hat, die Jagd auf alte Musikalien Mode werden zu lassen."

„Oder sollte es sich etwa wirklich gar nicht der Mühe verlohnen, die musikalischen Kunstwerke der Vorzeit vom Untergange zu retten? Einen solchen Wahn kann vielleicht die oberflachliche Modesucht hegen, die immer nur das Neueste fur das Beste, für das Einzig-Gute halt: aber nie kann, nie wird der Kenner einem solchen Urtheile beitreten. Wenn er von der einen Seite gerne gesteht, dass die grossen Componisten des XVIII. (und des XIX.) Jahrhunderts — und gehören auch nicht schon manche Werke von diesen in die Klasse der Seltenheiten? — die Kunst zu einer Höhe brachten, die sie vorher nie erreicht hatte; so wird er von der andern Seite doch auch wunschen, eine ansehnende Kenntniss der allmahligen Fortschritte zu haben, durch die es jenen grossen Mannern möglich wurde, zu dieser Höhe zu gelangen; er wird überzeugt sein, dass auch in jenen frühern und unvollkommneren Werken Winke — oft leise, nur einem verschwisterten Geiste verstandliche Winke — liegen konnen, die neue Gedanken wecken, oder Beispiele, die vor Verirrungen oder fruchtlosen Versuchen warnen. Ueberdies lasst sich über das Neue durchaus kein richtiges Urtheil fällen, so lange man nicht das Aeltere kennt, woraus sich jenes entwickelt hat; auch bleibt es keine geringe Ermunterung in der Ausbildung einer Kunst weiter zu gehen, wenn man den Beweis vor sich sieht, wie seit mehrern Jahrhunderten jeder grosse Mann zu den Fortschritten derselben beigetragen hat."

„So vortheilhaft eine Sammlung der Denkmahle der musikalischen Kunst für das Studium der Kunst ist, eben so unentbehrlich ist sie auch für die Geschichte derselben. Nur durch sie wird es dem Geschichtschreiber möglich, sich

vollkommen verständlich zu machen; nur durch sie wird der aufmerksame Leser einer Kunstgeschichte in den Stand gesetzt, die Richtigkeit der aufgestellten Resultate zu prüfen, und durch eigene Forschungen zu neuen Resultaten zu gelangen; nur durch sie endlich wird es möglich, gleichsam mit einem Blicke die stufenweise Entwickelung und die mannigfaltigen Veränderungen der Kunst zu übersehen, in wenigen Stunden Jahrhunderte zu durchleben, Zeiten mit Zeiten, Völker mit Völkern und Künstler mit Künstlern zu vergleichen."

„Jeder Kunstfreund muss also wünschen, dass endlich einmal ein Anfang gemacht werden möchte, diesem lebhaft gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, und ihm ungesäumt abzuhelfen, so lange noch Abhülfe möglich ist; denn nur zu bald konnte die Zeit kommen, wo ein solcher Wunsch vergebens wäre. Die Vergänglichkeit des Materials ist nicht die einzige Gefahr, die diesen alten Ueberresten droht; Unachtsamkeit und Geringschätzung könnte ihnen, wo sie noch im Verborgenen liegen, leicht noch gefährlicher werden."

Es muss leider allerdings zugegeben werden, dass gewiss manches wichtige musikalische Kunstwerk der Vorzeit durch Unachtsamkeit, Geringschätzung und besonders auch durch Nichtkenntniss des Gegenstandes zu Grunde gegangen ist. Dagegen muss aber auch dankbar anerkannt werden, dass seit jener Zeit, wo Forkel die vorstehenden Zeilen schrieb, und den Mangel an öffentlichen und Privat-Sammlungen beklagt, namentlich öffentliche Sammlungen von bedeutendem Umfange und grossem Kunstwerthe theils entstanden, theils bekannt und zugänglich gemacht worden sind. Um nur einige zu nennen, ist es hinlänglich auf die Sammlungen in Berlin, Bologna, Brüssel, Cambrai, Cöln, London, München, Paris, Rom, Venedig und Wien hinzuweisen. Zur Kenntnissnahme der musikalischen Werke einiger öffentlichen und Privatsammlungen sind bereits gedruckte Verzeichnisse veröffentlicht. *) Wünschenswerth

*) Z. B. *Catalogue of the manuscript Musik in the British Museum* (London, 1842.) — *Notices sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et des autres villes du Département du Nord, par E. de Coussemaker.* (Paris, 1843.) Die Cataloge der Privatsammlungen des *Abbate Santini* in Rom und des Herrn C. F. Becker in Leipzig.

aber ist es, dass von allen, auch selbst von kleineren Sammlungen, in soferne diese nur eine innere Bedeutung haben, wissenschaftlich raisonnirende Cataloge durch den Druck bekannt gemacht werden. Wenn diese dereinst vorliegen, dann kann mit weniger Mühe, als Forkel zuerst bei der Herausgabe seiner „Allgemeinen Literatur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher" (Leipzig, 1792) hatte, unter Zuziehung neuer Hülfsquellen, wie z. B. des lexikalischen Werks von Fétis, der erste Versuch gemacht werden, auch eine „Allgemeine Literatur der vorhandenen praktischen Musikwerke" zusammen zu stellen und zu veröffentlichen. Vorläufig und um erst einen Anfang zu machen und den Grund zu dem späteren Werke zu legen, würde es hinreichend sein, von jeder hier in Betracht kommenden öffentlichen oder Privat-Sammlung ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss der in derselben enthaltenen Künstler und ihrer Werke zu geben, und wo es nöthig thut, bei den einzelnen Gegenständen biographische und bibliographische Notizen, wie auch Inhaltsanzeigen beizufügen. Aus diesen einzelnen Catalogen könnte dann später nach einem reiflich erwogenen Plan, wenn nicht nach dem von Forkel in seinem eben genannten Werke (S. VIII.) angegebenen, jene Allgem. Literatur der praktischen Musik entstehen. Nach welchem Plan aber, sei es nun der Forkelsche oder irgend ein anderer und besserer, das Werk auch angelegt werden mag, jedenfalls müsste behufs eines möglichst allgemeinen Nutzens ferner noch bei den einzelnen Werken angeführt werden, an welchem Orte und in welcher Sammlung sie zu finden sind — eine geringe Arbeit, die nach Vorlage der einzelnen Cataloge leicht zu bewerkstelligen ist. Eine öffentliche Aufforderung an alle diejenigen Kunstfreunde, die im Besitz von Sammlungen sind oder solche genau kennen zu lernen Gelegenheit haben, thätigen Antheil zur Förderung des Ganzen zu nehmen, würde ohne Zweifel noch zu manchem werthvollen Beitrage zu den Arbeiten der betreffenden Beamten öffentlicher Bibliotheken verhelfen. Das endliche Resultat des Ganzen würde sein, ein in Vergleichung zu dem bisher dem musikalischen Geschichtsforscher dargebotenes nun beiweitem reicheres Material zur Bearbeitung nachweisen zu können, und hierdurch zur Ausfüllung mancher wesentlichen Lücke in der Geschichte der Musik beizutragen.

Glücklicher Weise bedarf es zu den Vorarbeiten — zur Herausgabe der einzelnen Cataloge — nicht erst beson-

derer Congresse und allgemeiner Besprechungen unter der auch wohl eben nicht allzugrossen Anzahl von Theilnehmern, sondern es kommt vorläufig einzig und allein nur darauf an, Hand an's Werk zu legen, und den, wenn auch nur sparsam aber doch schon betretenen Weg weiter zu verfolgen.

Nach einer mir vor wenigen Jahren mündlich gemachten Mittheilung des jetzt vom öffentlichen Schauplatz zurückgezogen lebenden ruhmgekrönten Rossini in Bologna, dessen Händen gegenwärtig die oberste Leitung des altberühmten *Liceo filarmonico* anvertraut ist, dürfen wir bald einer Veröffentlichung des Catalogs der reichen mus. Bibliothek des *Padre Martini* entgegen sehen. Auf Rossini's Veranlassung ist diese schätzbare Sammlung neu geordnet, übersichtlich aufgestellt und auch neu catalogisirt worden, — eine äusserst mühevolle aber nicht minder dankenswerthe Arbeit des dortigen *Professore di armonia e di numerico accompagnamento nel Liceo comunale di Musica*, Herrn *Stefano Antonio Sarti*, nach dessen Versicherung vor zwei Jahren bereits gegen 13,000 Nummern verzeichnet waren. Zu den bereits veröffentlichten Catalogen von Privatsammlungen wird, wie wir vor kurzer Zeit mit dankbarer Anerkennung gehört haben, sehr bald noch das gedruckte Verzeichniss einer wenn auch äusserlich grade nicht sehr umfangreichen aber mit tiefer Sachkenntniss angelegten und glücklich zusammen gebrachten Sammlung hinzukommen, die sich in Wien befindet. Auch in Berlin, wo nach und nach die bisher vereinzelten Forkel'schen, Nanè'schen und Polchau'schen Sammlungen in der königlichen Bibliothek zu einer einzigen zusammengeflossen sind, welcher eben jetzt noch ein Zuwachs von grossen Seltenheiten bevorsteht, wird bereits an einem für die Oeffentlichkeit bestimmten Cataloge gearbeitet, der, vorläufig ein Theil des Ganzen, nur erst die in dieser Sammlung enthaltenen gedruckten praktischen Musikwerke vom Jahre 1501 an, bis 1700 in sich fasst.

Der Anfang zu einer Zusammenstellung einer allgemeinen Literatur der praktischen Musikwerke ist also gemacht. Möge Jeder, dem es zukommt, zum Gelingen des Ganzen nun seinen Theil nach Kräften beitragen.

S. W. D.

N. A. Janssen's wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges, übersetzt und bearbeitet von J. C. B. Smeddinck, Kaplan in Bilk. Mainz, bei B. Schott's Söhnen, 1846.

Wenn man in diesen wahren Grundregeln nicht etwa ein wissenschaftliches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges sucht, wie wir es leider! immer noch entbehren, da die trefflichen Lehrer älterer Zeit den Bedürfnissen der unsrigen nicht genügen, so mag es als das, was es ist und sein soll, als ein praktisches Handbuch „für Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien, so wie für Organisten" u. s. w. zu den besaern Werken seiner Gattung gezählt werden. Namentlich hat es vor dem bekannten Anthony'schen Handbuche manche gute archäologische Notiz voraus, bald die katholische Liturgie, bald den Gregorianischen Kirchengesang betreffend, mannigfaltige gelegentliche Erläuterungen, mit denen schon Anthony selbst sehr freigabig war, so dass sich der Herr Uebersetzer wohl noch um ein zweites Verdienst hätte bemühen dürfen, um eine strengere Auswahl mit Berücksichtigung des nächstan praktischen Bedürfnisses, um eine wohlerwogene die Auffassung erleichternde Anordnung. Referent ist daher nicht der Meinung, dass diese übrigens dankenswerthen Mittheilungen als ein wesentlicher Fortschritt der Arbeit und dem Standpunkt Anthony's gegenüber zu betrachten sind; ja, das ältere Werk möchte diesen Vorzug des neuern durch seine zweckmässigera und folgerichtigere Disposition leicht aufwiegen. Indessen sind doch die soliden Stoffe vorhanden, selbst in reicherer Fülle; ausserdem bleibt noch zu rühmen, dass der Standpunkt des Buches auf der alten guten Schule basirt. Denn damit ist Referem vollkommen einverstanden, dass der Localvariante kein ungebührliches Uebergewicht eingeraumt werden darf, am wenigsten gegen die alte Regel, und er bleibt selbst damit noch einverstanden, dass überall zunächst auf die Römische Form zurückgegangen wird, weil diese ganz unzweifelhaft das Resultat der correcteaten Praxis darstellt. Denn wenn das Alter der deutschen, der niederländischen, der französischen und der romischen Lesart auch eine weit critischere Frage ergiebt, als der Herr Verfasser und der Herr Uebersetzer einzuraumen scheinen, so kann man doch nicht leugnen, dass nur die römische allein bis auf die neueste Zeit hin

in guter Pflege geblieben ist, die übrigen aber, je bestimmter sie der Praxis, der localen Tradition entnommen worden sind, um so bestimmter auch eine durch die Einflüsse der modernen Musik verwirkte Corruption darstellen. Ueber den ursprünglichen Typus und dessen Spur möchte leicht gestritten werden können; der vorhandene Bestand aber überweist der römischen Form den augenscheinlichsten Vorzug; man braucht das St. Gallener Centuarium nur Seite für Seite zu vergleichen, um sich sofort zu entscheiden. Da nun die natürliche Centralität der katholischen Kirche nach Rom verweist, so sieht Referent in der That nicht ein, warum man sich die Mühe geben sollte, für die deutsche Praxis, wo einmal wegen unverkennbarer Missbildung Aenderungen erforderlich sind, eine ältere reinere deutsche Lesart herzustellen. Da solche nur das Resultat einer sehr künstlichen Kritik sein würde, wenn auch nicht in einzelnen günstigen Fällen, so doch, wenn der Standpunkt einmal aufgestellt und folgerichtig durchgeführt werden sollte; da ferner den einzelnen Redactionen eine Giltigkeit von aussenher verschafft werden müsste, so leuchtet die Unzweckmässigkeit eines solchen Bestrebens von selbst ein.

Der Körper des *Cantus firmus* begreift eine Schöpfung von mehr als tausend Jahren; denkt man sich nun die sämmtlichen Quellen zugänglich und übersichtlich genug, um eine Zusammenstellung der Originale versuchen und hiernächst den Werth der localen Tradition feststellen zu können, so würden diese Originale und diese gleichberechtigten localen Traditionsformen an und für sich noch, zu ihrem liturgischen Gebrauche, einer gleichförmigen auf Einen Musikstyl bezüglichen Redaction bedürfen. Der römischen *Vulgata*, wenn Referent sich dieses Ausdrucks in Beziehung auf den *Cantus firmus* bedienen darf, ist zwar eine solche vollständige und durchgreifende Redaktion auch niemals zu Theil geworden, aber die gute Praxis, — das Uebergewicht der alten vortrefflichen Musikschule — des eigentlichen römischen Kirchenstyls, hat sie ihr allerdings ersetzt, so dass die Widersprüche, welche in der Lesart, in der Ausprägung des *Cantus firmus* vorhanden sein möchten, sich auf ein für den liturgischen Gebrauch durchaus nicht unanstössiges Maass beschränken.

Nach allem diesem kann also Referent in dem Grundsatze, wo in der musikalischen Formel geregelt werden muss, nach dem römischen Muster zu regeln, keinen Ultra-

montanismus erkennen, sondern vielmehr die nach der Lage der Dinge beiweitem verständigste Massregel. Ja, sollte in der protestantischen Kirche noch einmal der Versuch gemacht werden, den liturgischen Gesang neu zu begründen, etwa in der Art, wie die altlutherische Praxis dereinst bestand, so würde die Vergleichung der altlutherischen Kirchenbücher mit den römischen in Sachen der Musik sehr zu empfehlen sein. Wie viel mehr muss Referent dafür stimmen, dass in der katholischen Kirche der alte Gregorianische Kirchengesang in seiner Reinheit, und so weit es sein kann, nach der schönen und zweckmässigen *Vulgata* geübt werde. Die ganze gebildete Menschheit, insbesondere die Völker des westeuropäischen Culturesystems, haben der würdigen Pflege dieses Kirchengesanges eine wohlbegründete Theilnahme zu widmen, nicht nur im christlichen Interesse der katholischen Kirche, sondern auch im humanen Interesse der Kunst, da er die Grundlage einer so reichen und herrlichen Composition geworden ist, die über kurz oder lang aus dem Staube der Bibliotheken wieder hervorgeholt werden wird.

Insofern also ist Referent mit dem Herrn Verfasser und dem Herrn Herausgeber im Allgemeinen einverstanden; in vielen besonderen Stücken freilich nicht. So z. B. glaubt er nicht, dass die Sache mit der Anfnahme guter Lesarten an und für sich abgemacht sei, dass diese sich sofort als das verständige Verfahren rechtfertige, und dass die Neuerer mit Machtsprüchen zur Ruhe gewiesen werden können. Zur guten Lesart muss auch noch die gute Ausführung kommen und die letztere muss mit guten Beispielen verdeutlicht werden. Wenn also z. B. vorne im Texte des Buches für die alten Formen der Psalmodie gesprochen wird, so müssen nicht Beispiele zum Schlusse gebracht werden, welche, auch wenn sie sonst noch wegen mannigfaltiger Vorzüge zu loben sein möchten, doch durch und durch auf dem modernen Musiksystem beruhen und zum Theil wieder vernichten, was durch die gute Lesart der Melodieformel gewonnen wurde. Diese ganze Beispielsammlung zur Psalmodie ist nicht als correcte Mustersammlung zu empfehlen, weder nach dem den wahren Grundregeln des Gregorisnischen Kirchengesanges entsprechenden Harmoniesystem, noch von Seiten des guten Orgelstyls; als völlig verfehlt bezeichnet Referent besonders die Schlussformeln des zweiten, des dritten (No. II. u. III.) des vierten, (No. I. u III.) und des siebenten Tone (No. VI).

Möchte doch ein erfahrner und gründlich gebildeter Organist eine besondere ausführliche Beispielsammlung unternehmen,*) oder möchten sich mehrere an diesem Unternehmen versuchen; sie würden freilich mit grossen Schwierigkeiten zu kampfen haben; aber wie unendlich nützlich würde ihr Werk ihren Amtsgenossen werden, nützlicher, als das ganze wunderliche Regelgewebe vom System der Kirchentöne, wie es aus alter und neuer Theorie, aus praktischen Rathschlägen, aus mannigfaltigen Erfindungen der Abstraction in den Lehrbüchern zusammen geflossen ist. Hat man das alles durchgelesen und wieder gelesen, und kommt an die classische Compositiun im Geiste des *Cantus firmus*: nun dann begiebt man sich noch einmal zur Geduld, und fängt wieder von vorne an. Wenn der Kopf nicht allzusehr mit bunten Regeln angefüllt ist, mag es auch dann noch gelingen, seinen Sinn zu bilden. Gingen die Regeln mit dieser Bildung des Sinnes zusammen; so begreift man nicht, wie der in der katholischen Kirche vorhandene grosse Widerspruch zwischen *Cantus firmus*, freien Musikvorträgen und Orgelspiel hätte aufkommen können. Warum wurde denn die alte prachtvolle Melodik des Gregorianischen Kirchengesanges nicht der Cherub mit dem flammenden Schwert, der die Verderber des Allerheiligsten von dannen trieb? *F. F.*

Quartett für Piano, Violin, Viola und Violoncello, gekrönt mit dem von dem Musik-Verein in Mannheim ausgesetzten Preise, componirt und Herrn und Madame *Le Mire* hochachtungsvoll zugeeignet von Vinceuz Lachner. Op. 10. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 6 fl.

Wenn man einen Vergleich zwischen der Gegenwart und Vergangenheit anstellt, so wird man keinen Augenblick mehr umhin können, zu gestehen, dass die Concurrenz

*) Vergl. „Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden etc. etc. zusammengestellt von Seb. Sechter, mit einer Vorrede und den Choralmessen beigefügter Orgelbegleitung von Simon Sechter, k. k. erstem Hoforganisten Wien, 1842. 1 Vol. in fol. Die Red.

unter den Componisten nie grösser war, als eben jetzt. Zwar ist diese Concurrenz, wie die Erfahrung zeigt, mehr quantitativer als qualitativer Natur; denn, wenn man die Masse von musikalischen Erzeugnissen, wovon der Markt alljährlich überschwemmt wird, mit kritischem Blicke betrachtet, so sind es oft nur sehr wenige Werke, welche sich durch ihren Gehalt einer längeren Existenz werth beweisen, als die ist, deren sich die gewöhnlichen Tageserscheinungen erfreuen.

Gewiss sollte man nicht glauben, dass es einem grossen, ja dem grösseren Theile junger Componisten unmöglich ist, seine Werke zu veröffentlichen, wenn man sieht, wie viele und welcher Art Produkte im Détail-Handel oft feil geboten werden. — Und doch ist es so.

Es verdient desshalb alle Anerkennung, dass man da und dort Preisinstitute errichtet hat, wodurch wenigstens einigen anerkennenswerthen Talenten der Weg zum Publikum geöffnet, und zugleich für die Grosszahl der Künstler Gelegenheit geboten wird, sich mit Hoffnung auf Erfolg in dem jeweiligen Genre zu versuchen, welches als Objekt der betreffenden Preise aufgestellt ist.

Wirklich beweisen auch die zahlreichen Einsendungen, die man gewöhnlich bei den Preisinstituten stattfinden sieht, dass der Künstler, welche sich in dieser oder jener Gattung zu schreiben getrauen, und dabei auf Anerkennung rechnen zu dürfen glauben, sehr viele sind. Was ist natürlicher, als dass manche derselben nach gefälltem Urtheil der Preisrichter unzufrieden sein werden, indem sie meinen, dass ihnen Unrecht geschehen sei, und dass der in Frage stehende Preis ihnen hätte zugetheilt werden müssen. Ja man könnte noch mehr sagen. Häufig geschieht es wirklich, dass diese oder jene zurückgewiesene Composition einer gewissen Klasse des musikalischen Publikums mehr gefällt, als das gekrönte Werk selbst; nicht genug! es ist sogar möglich, dass das erstere vor den letzteren Vorzüge haben kann, die Niemand in Abrede zu stellen vermag, und alle Welt wird alsdann die Preisrichter der Partheilichkeit anklagen, wie denn auch von Seite der Concurrenten an mehr als einem Orte schon ähnliche Reclamationen gemacht worden sind.

Man ersieht hieraus, dass die Preisrichter allerdings eine schwierige Stellung haben. Wir sind jedoch der Ansicht, dass die Norm, nach welcher sie eine Composition beurtheilen werden, leicht zu bestimmen sei.

Der Preisrichter wird, sobald es sich um den Componisten handelt, zunächst auf zweckmässige Erfindung, auf fleissige, angemessene Behandlung und Durchführung, Rundung und Gefälligkeit der Form, Ebenmaas und Gleichgewicht im Détail und Zugänglichkeit für die Ausführung sehen; — er wird sonach den Fleiss dem blossen Talente, so wie dieses wieder dem blossen Genie vorziehen.

In der That finden wir dieses ganz in der Ordnung. Denn einestheils wird sich das Genie schon selbst Bahn brechen, andererseits würde sich ein Preisgericht, welches mehr der Schule muss Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem, was ausser oder über der Schule ist, einen sehr bedeutenden Missgriff zu Schulden kommen lassen, wenn es über Etwas aburtheilen wollte, während es ihm (weil meist aus Männern von Ruf zusammengesetzt) als ganz zuständig erachtet wird, über das zu votiren, was in der Kunst Gegenstand der Doctrin oder mindestens der Tradition ist.

Wir glauben dem betreffenden Preisgerichte nicht Unrecht zu thun, wenn wir annehmen, dass es bei Krönung des Lachner'schen Quartetts von dem so eben angedeuteten Gesichtspunkte ausgegangen sei. Herrn Lachner's Werk ist keineswegs durch geniale Erfindung, originelle Züge, Abnormitäten der Form, Schwierigkeiten für die Ausführung und ähnliche Eigenschaften ausgezeichnet, welche in unserer Zeit als die unumgänglichsten Reizmittel für das blasirte Publikum betrachtet werden dürfen. Vielmehr kann es als eine ganz bürgerliche Composition angesehen werden, eine Seltenheit aus der Provinz, wie allenfalls ein vornehmer Pariser sagen würde.

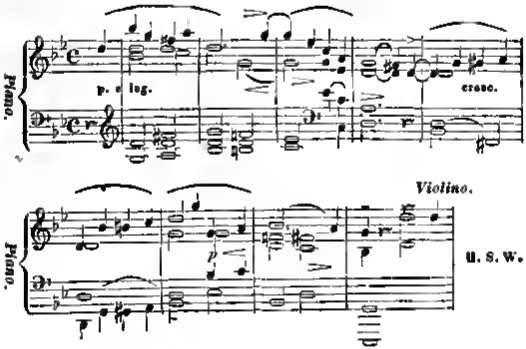
Trotz der hinlänglich breiten Anlage (die ziemlich eng gedruckte Partitur füllt netto 51 Seiten) kann man nicht sagen, dass grossartige Motive vorhanden seien, welche dieselbe erfordert hätten, oder dass eine zu erschöpfende Behandlung der Themen solche verursacht habe. Denn, ohne die Erfindung gerade flach zu nennen, muss man sich doch gestehen, dass des Neuen, Nichtdagewesenen hier nicht eben viel geboten ist.

Bei näherer Betrachtung erweist sich der Charakter des Stückes als ein elegischer, obschon in dieser Rücksicht vom ersten Satze ab bis zum Finale die Gefühle eher zu erkalten als zu erwarmen scheinen.

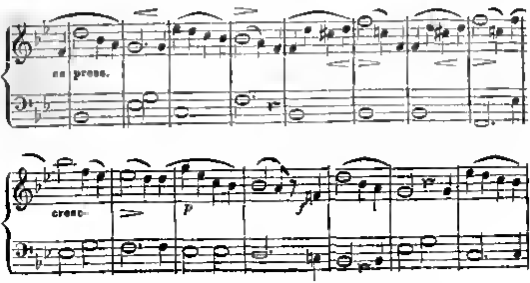
Indem wir auf die einzelnen Sätze einzugehen im Begriffe sind, bemerken wir nur noch, dass eine etwas bes-

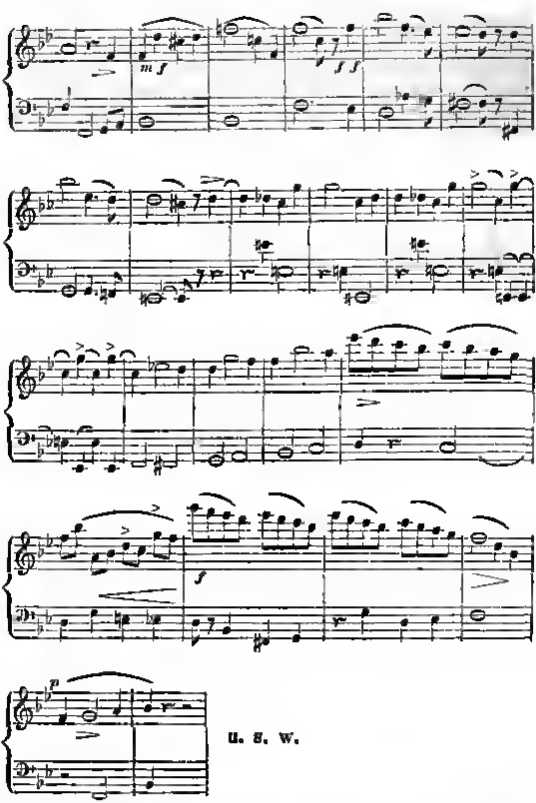
sere Benutzung des Piano, welches sich zu oft in blossen *Arpeggien* und andern Nichts sagenden Passagen ergeht, am Platze gewesen wäre; um so mehr, da bei der allgemein erweiterten Technik dieses Instrumentes die Ausführbarkeit des Werkes nicht sonderlich gefährdet worden wäre.

Der erste Satz *Allo. non troppo* ♩ = 76. *G-moll* beginnt sofort mit folgendem Hauptmotiv in der Pianostimme:



welches ensemble wiederholt und mit einer Queue verbunden wird, an die sich die weitere Ausführung knüpft. Auf der dritten Seite tritt die nachstehende bedeutendere Melodie auf:



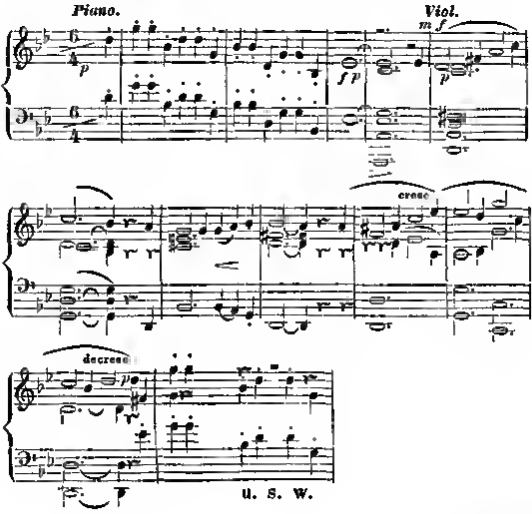


Wir sagen: „bedeutendere Melodie"; denn obschon dieselbe nur 12 Tacte lang ist, dann Reprise macht und mit einer Coda endigt, von welcher man nicht behaupten kann, dass sie unmittelbar zum Thema gehöre, so bewirkt doch die sehr anziehende Bearbeitung, dass man bei diesem Motive gerne verweilt, und der Eindruck, welchen es macht,

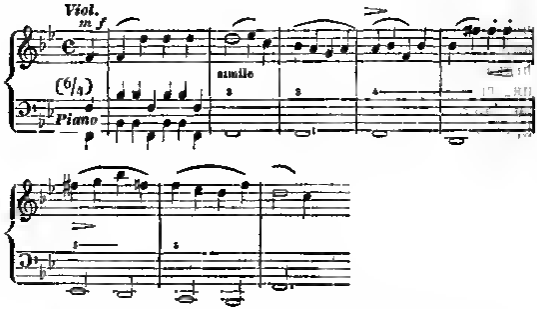
ist vielleicht der angenehmste und bleibendste des ersten Satzes. Zumal wird derselbe gehoben durch die geistreiche Art, wie der Verfasser den Eintritt der Motive bald nach dem Beginne des zweiten Theils behandelt hat, wobei er auf eine zwar bekannte, hier aber sehr wirkungsvoll angebrachte Weise modulirt (Seite 9.). Der zweite Theil ist ungleich länger als der erste, und, wie uns bedünkt, etwas zu lang. Nichtsdestoweniger glauben wir behaupten zu können, dass dieser erste Satz der beste im ganzen Quartett ist, sowohl rücksichtlich seiner Ausarbeitung, als der Wirkung, die er auf die Zuhörer machen wird.

Sicher ist wenigstens, dass das unmittelbar folgende Scherzo sehr dagegen abfällt. Obschon *Vivace assai* ♩. = 132 bezeichnet, wird doch theils wegen des durch die angewandten Motive gelähmten Rhythmus, theils wegen des Characters der diesem Satze hier inne liegt, Niemand auf den Gedanken kommen, dass das, was er hört, ein *Scherzo* in dem benannten Zeitmasse sich bewegend sei.

Die erste Hälfte dieses Satzes ist, was man nennt durchcomponirt, und beginnt mit folgender durchaus nicht originellen Idee:

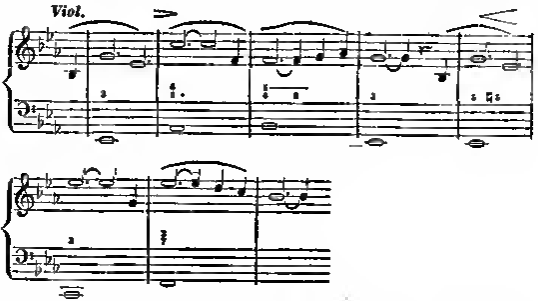


an welche sich weiter das nachstehende Motiv anschliesst:



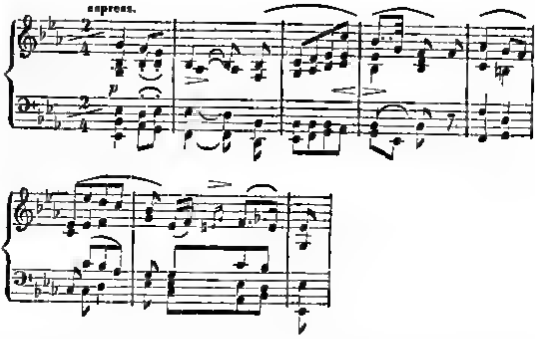
welches nach unserer Meinung für ein *Scherzo* sehr wenig geeignet ist, und auch trotz der an die Eingangsphrase gemahnenden Begleitung keineswegs den Eindruck machen wird, den man von einem *Scherzo* vorauszusetzen gewohnt ist.

Dasselbe ist der Fall mit dem Trio, welches folgendermassen anhebt:

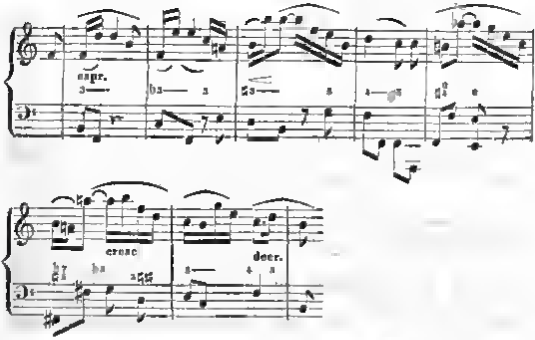


Die Bearbeitung dieses Motivs, welches so ziemlich die Quintessenz des ganzen Trio ist, kann in Bezug auf den Effect eine sehr gelungene genannt werden, wenn auch die Klavierestimme mit einer fruchtbareren Parthie hätte bedacht werden können, als die vorliegende ist. —

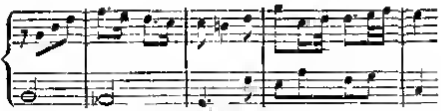
Ungleich bedeutender tritt der folgende Satz: ***Adagio ma non troppo*** $\frac{3}{4}$ = 88 auf. Gleich das erste schön harmonisirte Motiv spricht wirksam zum Gemüthe; wir setzen es unverändert her.



Es wird ensemble wiederholt und endigt in ein Andamento, welches wir wegen seiner Trivialität lieber unterdrückt sähen. Durch einige assimilirende Wendungen gelangt man zur folgenden ebenfalls nicht sehr bedeutenden Gesangstelle;

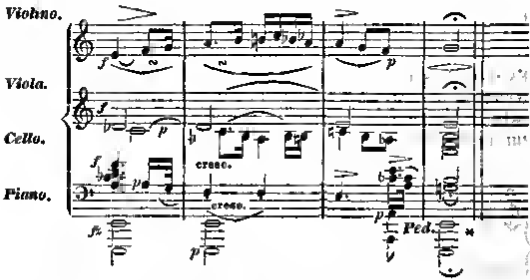


nach dieser wird durch eine kurze Durchführungscantilene:

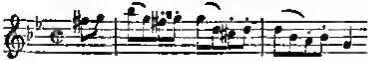


und durch Bruchstücke der unmittelbar vorhergehenden Melodie ins Hauptthema zurückmodulirt. Die dabei verwandte Arpeggienpassage in der Pianostimme erinnert jedenfalls zu sehr an die schönen Tage von Pleyel, Hoffmeister und Collegen. Dergleichen dürfte in einer Composition von Heute nicht vorkommen. Hübsch gearbeitet ist vorzüglich die Stelle, wo von dem enharmonischen *as moll* nach *E dur* modulirt wird, um den Schluss durch eine Sustentation zu verzögern. Schade dass die Haupttonart auf etwas flachem Wege bewerkstelligt ist.

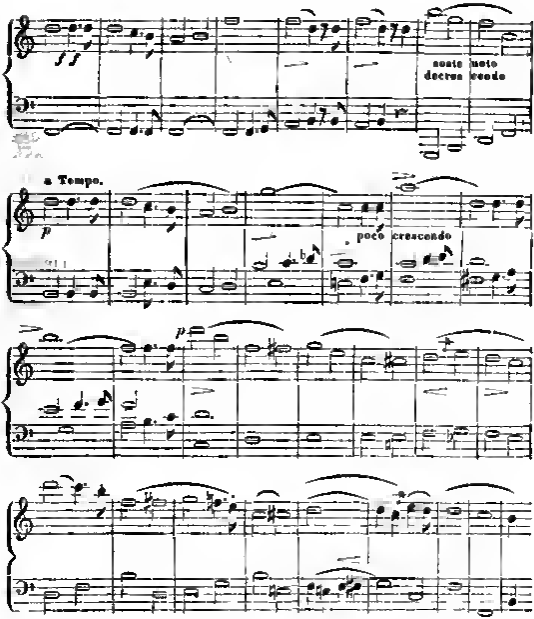
Ob eine Schlussstelle wie folgende den Beifall des Publicums haben werde, ist sehr problematisch:



Der letzte Satz: *Allegro* ♩ = 138 beginnt mit einer Figur, die derjenigen, welche beim *Scherzo* gebraucht ist, zu sehr ähnelt, als dass sie hier überraschen könnte:

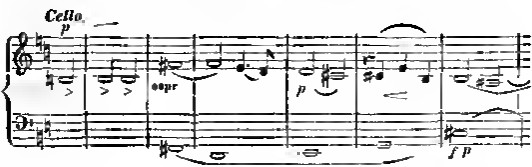


überhaupt ist dergleichen zu oft dagewesen. Man denke sich vollends, dass auf einem solchen Gemeinplatz der ganze letzte Satz gebaut ist. Was uns an diesem Satze überdem noch missfällt, ist, dass derselbe eine Reprise enthält. Die Haupgesangstelle in demselben ist folgende:

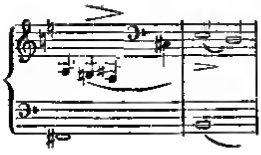


Die Clavierstimme prävenirt uns von dieser Gesangstelle in *B moll*, und knüpft an dieselbe am Schlusse ihr Passagenwerk wieder in *B moll*, was sehr geeignet ist, den besagten Gesang stark hervortreten zu lassen.

Nach der Reprise, welche für den zweiten Theil nach *B moll* modulirte, tritt folgende kurze Cantilene auf:



Digitized by Google



welche der Durchführungsperiode als Folio dient. Eine Wiederholung des zweiten Theils selbst ist durch glückliche Bearbeitung besonders rücksichtlich der Modulation und der contrapunktischen Effecte vermindert.

So viel betreff der Erfindung und Arbeit im Speciellen. — Allein dies kann nie genügen, wenn es sich von dem allgemeinen Eindruck eines Kunstwerkes handelt. So auch hier. Und mit Vergnügen gestehen wir, dass, obschon es an Herrn Lachner's Quartett, wie wir eben gesehen, im Einzelnen Mehreres auszusetzen gibt, nichtsdestoweniger das Ganze unser ungetheiltes Lob verdient. Nicht nur herrscht durchweg eine bestimmte Schreibart, die wir hier als eine dem Spohr'schen Styl sich anschliessende zu bezeichnen haben, sondern es ist Alles bis ins geringste Detail mit dem anerkennenswerthesten Fleisse gearbeitet. Zeigt sich auch in den Motiven selbst nicht die grösste Einheit, so wird doch durch die Art der Durchführung eine solche auf's vollkommenste hergestellt. Fühlt sich der Zuhörer auch nicht leidenschaftlich aufgeregt, so ist er anderseits doch immer angenehm bewegt. Endlich empfiehlt sich das Quartett jedem Kreise von Liebhabern, die bei leichterer Ausführbarkeit eine gediegene Originalcompusition zu schätzen und aufzunehmen verstehen.

Schliesslich können wir nicht umhin, den Verfasser zu beglückwünschen, dass er mit so viel Erfolg eine Bahn betreten hat, die nur von Wenigen, und auch von diesen nicht immer mit Glück eingeschlagen und eingehalten wird. Arbeiten wie die seinige, thun unserer an tüchtigen Ensemblestücken im Vergleich mit einer früheren Periode so armen Zeit, Noth, und schon darum ist uns dieselbe willkommen.

Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist trotz dem, dass man durch Gedrängtheit des Stichs Wohlfeilheit hat erzielen wollen, sehr sauber und correct.

Καλόφιλος.

Zur Geschichte des Schicksals einer neuen und einer alten Oper.

I. Eine neue Oper.

Mit lebhaftem Interesse haben wir in früheren Heften dieser Zeitschrift die aus den Federn theoretisch und praktisch gebildeter Männer geflossenen Anzeigen und Recensionen der Esser'schen Oper „Die zwei Prinzen" gelesen, und nachdem wir die Partitur durchgesehen und einigen Aufführungen beigewohnt haben, stimmten wir herzlich gern in den dort ausgesprochenen Beifall und theilten die Hoffnung dass dieses Werk eines aufstrebenden Künstlers endlich wieder einmal allgemeinere Anerkennung finden dürfte. In dieser Erwartung bestärkten uns die seitdem in öffentlichen Blättern erschienenen Berichte über den Erfolg der genannten Oper bei ihrer Aufführung in Berlin, Braunschweig, Carlsruhe, Cassel, Linz, Mainz, München. Um so mehr überraschte uns folgender von W. H. Riehl verfasste und in das Frankfurter Conversationsblatt aufgenommene Artikel, der, authentischen Augen- und Ohrenzeugen gemäss, die vollkommene Wahrheit enthält.

„Frankfurt, den 9 April 1847

Wir freuen uns, zu Ehren deutscher Kunst über ein tüchtiges neues deutsches Opernwerk berichten zu können, ein Werk, welches auch bereits den äusseren Erfolg, der ihm gebührt, gefunden, und von dem kunstverständigen Publikum in Berlin und München mit Gunst und Wohlwollen aufgenommen wurde. Esser's Oper „die beiden Prinzen" ist eine Tondichtung voll frischen, jugendlichen Geistes, hoffnungsreich für den Schöpfer, weitern Fortschritt auf der betretenen Bahn verheissend. Esser theilt freilich die Grundschwäche aller zeitgenössischen Componisten, Eklektiker zu sein; sein Styl ist eine geistig durcharbeitete Anwendung der Vorzüge bereits vorhandener Schreibweisen. Allein wenn dadurch z. B. Lortzing's, des Erz-Eklektikers, Satz sich in vielerlei fremdartige Bestandtheile zerbröckelt unter des geschichtskundigen Kritikers Händen, dann wird man Esser das Lob der Einheit, des ganzen Gusses, der selbstständigen Durchgeistigung zuer-

kennen müssen. Ich kann nicht behaupten, dass Esser die volle Tiefe der Originalität bereits sich zu eigen gemacht hatte, allein es will uns aus seinen „beiden Prinzen" entgegenklingen, wie wenn er sie wohl noch erringen würde. Esser bleibt nicht, wie die meisten deutschen Componisten der Gegenwart über der musikalischen Gelehrsamkeit, über der Selbstkritik im Flusse der Production stecken, mag da immerhin eine minder überdachte Periode, eine minder originelle Phrase mit unterlaufen, die Eigenthümlichkeit aus Einem Gusse und mit dem Hauche jugendfrischer Begeisterung zu schreiben, gilt mir doch zehnmal mehr; denn gerade jenes Zusammenflicken und Zusammenleimen höchst geistreicher und wohl ausklugirter Einzelheiten ist es, was die bestgemeinteten modernen Tonwerke, mitunter selbst eines Mendelssohn, oft so flugunfähig hinschleppen lässt. Esser's Musik hat Gesang, so ist sie denn auch ausgiebig und wirkungsreich für die Stimme. Weniger gelungen als in den übrigen Parthien erscheint übrigens die Behandlung des Vocalsatzes in der Rolle der Herzogin von Durham, in welcher überhaupt der Componist zu sehr aus seiner Eigenthümlichkeit heraustritt und in Manier verfällt. Dagegen sind vor allen Dingen viele trefflich gearbeiteten Ensembles zu rühmen. Bei den meisten modernen Operncomponisten stossen wir auf den Missstand, dass die eigentlich harmonische Wirkung der Ensembles und insbesondere der Chöre in das Orchester gelegt ist, so dass die Vocalstimmen oft fast nur als ein Nebenwerk erscheinen, bei Esser dagegen trägt sich das harmonische Element in den Stimmen selbst, wodurch selbst bei leidlich schwacher Besetzung eine kräftig durchgreifende Massenwirkung des Chors erzeugt wird. In's Detail der Composition einzugehen ist uns unmöglich, nicht blos weil wir die Musik nur einmal gehört haben, sondern, weil wir sie in der Stimmung steigender Entrüstung anhören mussten. Wir erlebten wieder ein glänzendes Exempel, wie man auf deutschen Bühnen den deutschen Künstler zu Grunde richtet. Die Besetzung war so unverständig wie möglich. Eine wichtige tiefe Bassparthie z. B., die sogar ein Quintett ohne Begleitung als Grundbass zusammenzuhalten hat, ausgeführt von einem stimmlosen Komiker! Und vollends gar die Rolle des Prinzen Henry! — über die zu reden um so überflüssiger erscheint, da das Publikum bereits so ungemein verständlich geredet hat. Dies aber ist das tief

Betrübende, dass die Menge zwischen der sinnlosen Besetzung, der verfehlten Ausführung und dem Werk selbst nicht zu scheiden weiss und beides zugleich verdammt. Wir wissen nicht, wie unsre Theaterdirection, deren schönster Beruf es sein sollte, eine Förderin und Mehrerin deutscher Kunst zu sein, Angesichts der Nation sich verantworten will. Halevy's Musketiere hat man hier prachtvoll ausgestattet, so gut wie möglich besetzt, mit äusserster Sorgfalt einstudirt; das Publikum blieb kalt und theilnahmlos bei dem kalten französischen Reflexionswerk, nichts desto weniger sind die Musketiere gewaltsam auf dem Repertoire erhalten worden. Das tüchtige Werk eines deutschen Meisters stattet man recht deutsch kümmerlich aus, führt es so schludrig wie möglich ein oder ein paarmal auf, um es denn *ad acta* zu legen! Dem Componisten der beiden Prinzen wird es wahrlich nichts schaden, dass seine Oper solchergestellt auf der Frankfurter Bühne zu Grunde gerichtet wurde, aber der Frankfurter Bühne wird das eine rechte Schande sein; denn diese Oper wird bald genug die Runde durch ganz Deutschland gemacht und als Repertoiroper auf den guten Bühnen sich eingebürgert haben. — Das sind Thatsachen, über welche die ehrenhafte deutsche Presse nicht schweigen darf, und nicht die vermittelnde, vertuschende Kritik, sondern die Kritik der sittlichen Entrüstung ist hier an ihrem Orte. Ich werde den Abend des 5. April nie vergessen, wo mir diese Misshandlung eines so redlichen als talentvollen Strebens recht wie ein Messer durch die Seele gegangen ist."

II. Eine alte Oper.

Vor Allem müssen wir hier zweierlei entschuldigen: erstens, dass wir die fragliche Oper mit der im Vorstehenden besprochenen zusammenbringen. Diese Zusammenstellung ist mehr eine zufällige. „Die beiden Prinzen" halten wir, so sehr wir deren Verdienste anerkennen, dennoch nur für einen Uebergang zu neuen und vollkommneren Werken des unzweifelhaft reich begabten H. Esser, und wir sind weit davon entfernt, ihnen eine Parallele mit einer Oper unsers anerkannt grössten Meisters zu vindiciren: eine Nebenein-

anderestellung unterschcidet sich eber gewiss wesentlich von einer Gleichstellung. Zweitens, dass wir die Oper alt nennen Der Begriff elt ist jedenfalls relativ und in vorliegendem Falle offenber gleichbedeutend mit: seit einer langen Reihe von Jahren bekannt; denn in Wahrheit ist Mozarts „Don Juan" (und von diesem ist die Rede) ein Kunstwerk ewig jung und ewig schön. Ueber die Aufnahme dieser Oper in Deutschland hat uns vor einiger Zeit ein ausgezeichneter Mozartfreund, in einem andern literarischen Blatte, mit einer recht interessanten Abhandlung erfreut; vielleicht dürfte es den verehrten Lesern erwünscht sein, zu vernehmen, wie dieses kostbarste Werk eines deutschen Genie's im Auslande, ins Besondere in Frankreich und Belgien, aufgenommen worden ist. Wir benutzen dazu die Notizen, welche vor zwei Jahren in der musikalischen Chronik der *Indépendance Belge*, unstreitig von der Hand eines sehr berühmten Musikkenners, erschienen sind. —

Es sind 60 Jahre verflossen, seitdem Mozart's Don Juan zum erstenmal aufgeführt worden ist. Wie viele Componisten haben während dieses Zeitraume sich der allgemeinen Gunst erfreut, und sind gleichwohl in Vergessenheit gerathen! wie viele Umwälzungen im Geschmacke haben stattgefunden und gegen ganze Generationen von Musikern ihre Gewalt ausgeübt; während sich der Ruf jenes Meisterwerks im Gegentheile von Tag zu Tag befestigte. Mozart starb, noch ehe man die Ausdehnung der Erfindungen, welche er im Gebiete der dramatischen Musik gemacht, erfasst hatte. Es war damals ein Augenblick der Unschlüssigkeit und der Ueberraschung, welche unausbleiblich jeder Erscheinung folgt, die nicht geradezu dem Verständniss der grossen Menge entspricht. Erst nachdem die Künstler dem Verfasser des Don Juan den Tribut einer verdienten Bewunderung gezollt hatten, begriff das Publikum die ausserordentliche Ueberlegenheit dieses Werkes über alle bisherigen Erzeugnisse der lyrisch-dramatischen Musik.

Nach einigen Probejahren war der Erfolg des Don Juan in Deutschland so gross, dass dessen Ruf, im Anfange des jetzigen Jahrhunderts, auch nach Frankreich gelangte. Ein Musiker von geringem Verdienste unternahm eine Uebersetzung davon, die im Jahre 1805 in der grossen Oper zur Aufführung kam. Die Besucher dieses Theaters waren jedoch an ganz andere Eindrucke gewöhnt, als jenes

treffliche Werk hervorbringt, und konnte daher nicht dessen Verdienst schätzen: man behauptete und blieb dabei, die Musik des Don Juan sei nicht dramatisch. Geoffroy, der erste Kritiker jener Zeit, hatte diese schöne Entdekkung gemacht; er urtheilte zwar sehr schlecht über die Künste, allein er sprach mit Entschiedenheit, und seine Aussprüche, so abgeschmackt sie auch waren, fanden Glauben. Der treffliche Aristarch machte Mozart einen Vorwurf, der geradezu dem widerspricht, was demselben die ausschliesslichen Verehrer der italienischen Musik vorwerfen; er beschuldigte ihn nämlich, nicht einfach genug zu sein. Dem Componisten habe es, meinte er, an Geschmack und Einsicht gefehlt; desshalb habe er völlig nichtssagenden Stimmausbrüchen den dramatischen Ausdruck geopfert. Selbst das famose Finale des ersten Actes fand keine Gnade vor den Augen des strengen Kritikers. „Wenn so viele Acteurs singen, ohne dass man verstehe, was sie sagten, entstehe allzeit eine — wenn auch nicht musikalische — dennoch theatralische Verwirrung. Aehnliche Stücke hätten, obgleich von den Musikern sehr bewundert, dennoch keinen besondern Werth für die Mehrzahl der Zuhörer; es sei dies der Geschmack und die Faktur der italienischen komischen Opern, und bei diesen grossen Ensembles habe der fatale Missstand statt, dass sie sich alle einander ähnlich sahen, und dass beinahe eines so wenig Bedeutsamkeit habe als das andere.“ So drückte sich Geoffroy aus; ein Tauber würde nicht anders gesprochen haben, und unglücklicher Weise gab es damals in Frankreich viele Taube, die bereit waren, mit ihm im Chor einzustimmen.

Das Publikum der Oper verdammte also den Don Juan, ohne ihn gehört zu haben. Ueberzeugt, dass die königliche Akademie der Musik das erste Institut der Welt sei in Hinsicht auf musikalische Ausführung, wie auf Tanz und Scenirung, gerieth es nicht auf den Gedanken, dass das Theater weder einen Don Juan, noch einen Leporello, noch Ottavio, noch Donna Anna, noch Elvira, noch Zerline besass. Köstliche Cantilenen wurden aus voller Kehle geschrieen, und alle Welt meinte, man habe sie richtig gesungen. Fügen wir noch bei, dass der Arrangeur es gewagt hatte, an Mozarts Werk selbst eine profane Hand zu legen; die Mehrzahl der schönen Ensemble-Stücke hatte er geschnitten oder gestrichen, weil man damals in der Opera nichts als Arien und Chöre kannte. Es war ferner

Brauch, dass jede Liebhaberrolle von einem Tenor gesungen werden musste; daher verwandelte er den Bass des Don Juan kluglich in den Alt. Damit aber noch nicht zufrieden, wagte er es sogar, Stücke seiner eigenen Composition der Mozart'schen Partitur einzuschalten, worüber ihm Geoffroy das Compliment macht: „Roland (Don Juan) ist unter allen Personen am verständlichsten; er hat nur einfache, leicht singbare Arien. Die erste: O Nacht! sei günstig! ist nicht von Mozart, sondern von Kalkbrenner eingefügt, der mit dem Arrangement der Musik beauftragt war, und tritt den Mozartschen Arien würdig an die Seite."

Das Pariser Publikum, welches als das unbeständigste, wankelmüthigste in der Welt geschildert wird, hält in vielen Dingen und besonders in Bezug auf Musik sehr fest an seinen Vorurtheilen. Es glaubte, die französische Oper müsse für immer das bleiben, wozu sie Gluck gemacht hatte, und die lyrische Tragödie, mehr declamirt als gesungen, könne von gebildeten Zuhörern allein ertragen und geliebt werden. Die dramatische Wahrheit, so demonstrirten die Kritiker, müsse vor Allem beobachtet werden, die Musik nehme erst den zweiten Platz ein. Wir geben zu, dass die dramatische Wahrheit wirklich eine herrliche Sache ist, und dass in Hinsicht darauf die Gluck'schen Opern recht grosse Vorzüge besitzen; aber es will uns deshalb nicht einleuchten, dass in der ernsthaften Gattung dramatischer Musik nur Gluck, in der komischen nur Gretry als Muster gelten können. Niemand ist dramatischer als Mozart in den Situationen, worin sich ein tiefer Gedanke ausspricht; Niemand drückt besser und feiner den Charakter der darzustellenden Personen aus; sollte man es ihm nun zum Vorwurfe machen, dass er dies Alles nach seiner Weise thut und nicht nach der Gluck's?

Während jedoch die Menge den Don Juan verwarf, begriffen verständigere Kunstfreunde, dass sich in dieser Partitur Schönheiten und originelle Dinge fanden, deren Werth man nach solcher Verstümmelung unmöglich ermessen konnte. Sie verlangten eine bessere, eine würdigere Aufführung des Mozart'schen Werkes, und glückliche Umstände gestatteten, ihrem Wunsche nachzukommen. Die Verwaltung des italienischen Theaters war Barton anvertraut worden, und dieser, eifrig bemüht, einem verkannten Genie die gebührende Achtung zu verschaffen, verwandte

alle Sorgen auf die Sceuirung der „Hochzeit des Figaro". Da diese Oper einen sehr glänzenden Erfolg hatte, so brachte er nun auch den Don Juan wieder zum Vorschein. Dieser ward zwar nicht der Gegenstand eines eben so grossen Enthusiasmus wie der Figaro, aber man hörte ihn mit Achtung an, man setzte ihn unter die Zahl der Stucke des Repertoriums, und jede neue Aufführung gewann ihm neue Anhänger.

Jetzt aber wurde eine neue Uebersetzung des Don Juan im Odeon vorgeführt, die von Castil-Blaze herrührend, den bedeutenden Vorzug hatte, dass sie dem Werke Mozarts wenigstens seine ursprüngliche Form bewahrte, mit Ausnahme der Hauptrolle, die vom Bass in den Tenor transponirt war. Die Execution war zum Erbarmen schlecht, und bot nur einen interessanten Umstand, dessen sich ein damals noch unbekannter, jetzt aber berühmter (?) Künstler ohne Zweifel noch erinnern wird. Es fehlte ein Tenorist zur Besetzung der Rolle des Ottavio; Castil-Blaze bat daher Choron, ihm einen Zögling seiner Schule zu überlassen, der diese Partie wenigstens in den ersten Vorstellungen singen könnte. Chorun willigte ein, und der Zögling, dem es an aller Bühnengewandtheit fehlte, trat linkisch vor, um das berühmte Rondo zu singen. Plötzlich aber folgte ein tiefes Stillschweigen dem Geräusche der Unterhaltung, womit man selbst die Einleitung des Orchesters begleitet hatte; Jedermann hält den Athem zuruck und fürchtet, Etwas von dem ausdrucksvollen und reinen Gesang zu verlieren, den man durchaus nicht erwartet hatte. Der Sänger endigt seine Arie unter den lautesten Beifallsbezeigungen das ganzen Hauses; er muss sie wiederholen; man fragt nach dem Namen des jungen Unbekannten: es war Duprez.

Die Uebersetzung des Don Juan von Castil-Blaze wurde zu Brüssel vor zwanzig und einigen Jahren auf die Bühne gebracht; allein die musikalische Bildung des dortigen Publikums war damals noch zu wenig vorgeschritten, als dass es dieses Meisterwerk Mozarts so aufgenommen hätte, wie dasselbe es verdiente. Man fand die Musik zu gelehrt, und Langeweile war das Gefühl, womit die Mehrzahl das Theater verliess. Der Eindruck, den diese grossa musikalische Conception bei ihrem ersten Erscheinen bewirkte, war also in Deutschland, Frankreich und Belgien der nämliche; Mozart war seinem Jahrhunderte vorausgeschritten; ein Publikum, welchem ein solches Werk zu-

sagte, existirte damals noch nirgends; der Geschmack musste sich erst heranbilden.

Die Erfolge Rossini's machten einige Jahre lang Mozart in Paris vergessen, und Don Juan wurde in der italienischen Oper nur sehr selten aufgeführt. Aber bald war man der Rossinischen Musik übersatt und kam wieder auf den Don Juan zurück. Diesmal fehlte es durchaus nicht an der Execution; denn Garcia, der grosse Künstler mit dem andalusischen Feuer, sang die Rolle des Don Giovanni wahrhaft unübertrefflich; Santini gab den Leporello, die Partien der drei Damen, Donna Anna, Elvira und Zerline waren in den Händen der Fraulein Sonntag, Heinefetter und Frau Malibran. Die Aufführung des Don Juan war die musikalische Begebenheit der Saison, und musste unzähligemal wiederholt werden.

Drei Jahre später fühlte die Direktion der grossen Opera die Nothwendigkeit, Robert den Teufel etwas ruhen zu lassen, um nicht den wunderbaren Erfolg dieser Oper völlig zu erschöpfen, und ihren Besuchern ein anderes Hauptstück vorzuführen. Ihre Wahl fiel wieder auf den Don Juan, der von zwei ausgezeichneten Dichtern, Emil Deschamps und Henri Blaze, auf's Neue übersetzt und mit einem ausserordentlichen Pomp in Scene gesetzt wurde. Nourit sang den Don Juan mit einer seltnen Eleganz, Levasseur war ein recht annehmbarer Leporello, Fräulein Falcon trat als Donna Anna, Frau Dorus als Elvira, und Frau Dumoreau als Zerline auf: gewiss eine treffliche Besetzung der Hauptpartien. Indem die Bearbeiter fanden, dass das Ende der in der grossen Oper gewöhnlichen Feierlichkeit entbehrte, so fügten sie noch eine Scene bei, wozu sie Musik aus andern Mozart'schen Compositionen verwandten: Don Juan findet sich, nachdem er von dem Gouverneur mit fortgezogen ist, in dem Fegfeuer wieder; alle Frauen, die er betrogen hat, ziehen in Prozession an ihm vorüber; ein Chor von Schattenwesen singt das *Dies irae;* Don Juan bricht zusammen unter der Last der Gewissensbisse. — *M. G. F.*

Revue neu erschienener Musikalien für Piano.

Gewiss, man muss sein bischen Muth ordentlich zusammen nehmen, wenn man sich einem Stuss Musikalien gegenüber sieht, die zusammt ihren respectiven Urhebern Anspruch darauf machen, wohl oder übel recensirt zu werden. Aber der Herr Redacteur scheint seinen Mann zu kennen: denn

„ich zittre nicht." —

Wohlan denn, sehen wir nach, was Herr Schott uns Hübsches geschickt hat.

Da sind einmal 2 opera von Joseph Nowakowsky, als: *fantaisie sur des airs polonais op. 22.* und *grande Polka brillante op. 23.* Das erste Werk hat 4 Motife, deren zweites: krakowiak variirt, drittes leicht paraphrasirt, und viertes in Rondoform behandelt auftreten. Das Ganze ist 14 Seiten lang, nicht sehr schwierig und so ziemlich in demselben Style gehalten wie die älteren Compositionen von Henry Herz. Dilettanten von massiger Fertigkeit wird dieses *Pasticcio à la polacca* nicht unwillkommen sein. Das andere Werk, die Polka nämlich, hat uns besser angesprochen. — Die Motife sind ziemlich piquant, die Durchführung bereits mehr modern, das Passagenwerk dankbarer und weniger abgedroschen. — Nowakowsky zeigt in diesen beiden Compositionen einen Abscheu vor dem Neoromantismus, dan wir ihm übrigens sehr gerne verzeihen.

Chant d'amour. Romance, heisst das 26. Werk von W. V. Wallace. Obschon hier von Lyrik im Allgemeinen, von Reiz der Erfindung, von Neuheit der Form und andern preiswürdigen Eigenschaften der Composition überall nicht die Rede sein kann, so ist doch anzuerkennen, dass der Verfasser der Etude — denn das ist dieses Liebeslied — sich Mühe gegeben hat, seinen Thalbergianismus in einer so guten Manier als möglich, loa zu werden. Mit etwas mehr Fantasie und Geschmack könnte Herr Wallace ein gemachter Mann werden. —

Von Henry Herz haben wir 3 Werke bekommen. Henry Herz! welch' ein Zauber liegt nicht in diesem so einfachen Namen! Wo ist ein Dilettant der, wenn er in die Musikhandlung oder in die Leihanstalt kommt, nicht mit Heisshunger nach dem Fache suchte, wo die Schätze des berühmten Klavier- und Klavierstück-Fabrikanten aufbewahrt sind? Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Schumann, Scarlatti, Bach, Chopin, Keller? Dummes Zeug! Henry Herz ist unser Mann. Und jetzt gar, wo er die Fahne des ekeln Dilettantismus, dessen Cultur er in der Seinestadt so lange aufrecht erhalten hat, auch zu den trefflichen Yankee's getragen, jetzt nehme er den zwiefachen Tribut unserer unzweideutigen (?) Achtung entgegen.

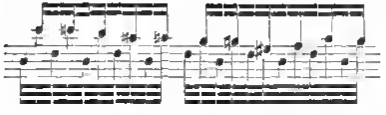
Grand Duo concertant à 4 mains sur le Désert de Felicien David, op. 156. Ein ganz leidlicher Titel, gegen den wir nichts einzuwenden haben, als dass er nicht wahr ist. Eine vierhändige Potpourri-Fantaisie ist nichts weniger als ein *Grand Duo concertant.* Aber Herz hat sich schon mehr als einen ähnlichen Spass gemacht; wir wollen also gegenwärtigen auf alte Rechnung hinnehmen. 5 Motife haben diesmal für das Herz'sche Salon-capriccio genügt. Wer in dem Stück etwas Neues oder auch nur sehr Brillantes sucht, ist von Hause aus angeführt. Die Wahl der Motife ist zu loben. Zu lang ist das sogenannte Duo auch nicht. Variirt sind darin der „Carawanen-Marsch" und die „Träumerei der Nacht".

Op. 157 ist merkwürdiger Weise überschrieben: Taglioni, F. Elssler, C. Grisi, Cerito, L. Grahn, Plunkett: *les Célebrités, du Jour. 6 grandes Valses brillants.* Natürlich sind auch wir der Meinung, dass der Name: Tagesberühmtheiten für benannte 6 Tänzerinnen ganz am Platze sei. Wenn Du aber, lieber Musikfreund, ein Heft Strauss'scher oder gar Lanner'scher Walzer zur Hand nimmst, wie ganz anders wird dir zu Muthe, wie viel mehr Vergnügen hast du, als bei diesen 6 Tänzen, die sich ächt französisch-blaguant *grandes Valses* nennen. Spielbar und klaviermässig sind sie übrigens, das muss wahr sein, der zweite und vierte klingen sogar ganz à la Strauss und Labitzky, was uns ordentlich wohlgethan hat.

Airs nationaux américains variés ist op. 158 betitelt. Da ist Herz wieder an recht in seinem Elemente. Diese hohle Eleganz, diese hässliche Windmacherei, dieses schlechtfingirte Pathos, diese Verrätherei an seinem früheren Glaubensbekenntniss, diese liederlichen Concessionen

an den gelehrten Dilettantismus, dieses Coquettiren mit einer versumpften Form, dieses Kitzeln mit Effecten, die der Geburtszange ihr Dasein verdanken - stehen Herz, aber auch nur Herz, sehr gut Und doch liegt einiger Humor in der transatlantischen Fantasie, wovon wir sprechen. Aber was für Humor! Es ist weder Rhein- noch Donau-, weder Spree- noch Elbe-Humor! Ach nein! es ist der sehnsuchtige Humor von der gelben Seine, der sich mit dem Enthusiasmus der neuen Welt einen schlechten Witz macht. Der Jackson-Marsch, Hail Columbia und Yankee Dodle sind die tragenden Stützen des Herz'schen Werkes. Werfen wir der Curiosität wegen noch einen seeirenden Blick auf dieses Erzeugniss französischer Industrie.

Maestoso ♩= 80 *Edur* C beginnt die Introduction An die ernste, beinahe religiöse Phrase von zwei Tacten, die in den hehren Urwäldern ihr Echo findet, ist eine zierliche Salonecadenz gehängt, welche uns in ein 14 Tacte langes Cantabile (*Andantino* $^{12}/_{8}$ ♪ = 104) führt. Dieses Cantabile ist ebenso arm an Erfindung als Ausführung, und was demselben noch mehr Abtrag thut, ist das Vorhandenseiu wirklicher Plagiate, wie z. B.:



was in Thalbargs 27. Werk da gewesen ist.

Diese 14 Tacte bilden übrigens ein integrirendes Ganze, so dass der darauf folgende Jackson-Marsch ganz wie ein Deus ex Machina erscheint. Dieser Marsch (hier ♩ = 126 C. *Adur*) eignet sich recht wohl zum Variiren, und macht seiner unläugbaren Popularität halber gewiss einen recht günstigen Eindruck auf ein amerikanisches Concertpublicum. Die Begleitung, die Herz demselben gewidmet hat, ist übrigens zu trivial. — Es folgt nun eine einzige Variation, die weit hinter ähnlichen früheren Leistungen von Herz zurücksteht, z. B. hinter seinen Variationen über den Marsch aus den Puritanern. Mit der grösstmöglichsten Fadesse wandert Herr Herz am Schlusse besagter Variation eine grosse Terz abwärts und führt „Hail Columbia' (*poco più lento* ♩ = 126 *Fdur*) ein. Das dabei verwandte Passagenwerk verdient geradezu lie-

derlich genannt zu werden. Nach diesen 28 Tacten geht er ohne weitere Vorbereitung wieder eine grosse Terz abwärts nach *Des-Dur* in ein *Tremolo* (*Andte sost.* $\frac{4}{4}$ = 88), dem Anklänge aus der vorhergehenden Melodie zu Grunde liegen. Dies währt 7 Tacte lang. Abermals ein *Salto mortale* und wir befinden uns wieder um eine grosse Terz tiefer in *A-Dur*. Seliges Wiedererkennen! Da waren wir auch schon! — Aber pst! — Herr Herz schickt sich jetzt an, Ernst zu machen. *Allegretto tranquillo* $\frac{4}{4}$ = 100 in *A* beginnt er mit der linken Hand die 3 ersten Tacte von *Yankee Dodle* einzuführen. Aber o weh! gleich mit dem 4. Tacte imitirt er in *fis moll*. Mit dem 8. geht er nach *A* zurück und mit dem 12. beginn er eine Ohr zerreissende Fortschreitung abwärts die ihn glücklich auf einen *Murkkbass* in *H* führt über dem er dias Thema wieder bringt. Jetzt zwei Sätze, wie sie gewissa mit starkem Nachahmungstriebe ausgestattete Bestien in den Urwaldern machen mögen — und wir liegen in dem zweitletzten *h* unten, lassen da einen rabiaten Triller hören, fangen dann unter dem Vorwande, eine Cadenz zu machen, ruhig und leisa an, Scala zu spielen, und gelangen so glücklich wieder nach dem anfänglichen *E-Dur* (*Allegretto non troppo vivo* $\frac{4}{4}$ = 112 2/4). *Yankee Dodle* wird nun ernstlich aufgespielt und folgen gleich 2 Varianten in derselbigen Tonart, wovon die 2. jedoch nichts taugt; um aber den 3. Varianten, der uns an die Jugendzeit des grossen Herz erinnert, einzuführen, hat man sich wieder eine Terz tiefer nach *c* setzen müssen. So wären wir den endlich an dem Glanzpunkt des letzten Herzchen *Chef-d'oeuvres* angelangt. Es handelt sich um nichts geringeres, als die 4 ersten Tacte des Jackson-Marsches und eine *äquivalente* Anzahl *Yankee Dodle*-Tacte gleichzeitig zu spielen. Aber wie könnte man sich auf dieses Kunststück einlassen, ohne vorher wieder eine Terz abwärts zu rennen. Vorwärts denn! Da wären wir in *as!* Ein Triller auf der Dominante, wobei erst unten *Jackson* und oben *Yankee*, dann zur Abwechselung unten *Yankee* und oben *Jackson*, — folgen sodann 5 verschiedentliche Purzelbäume ohne Melodie, dann „ach nur einmal noch" eine Terz abwärts und *Yankee Dodle* wird nun förmlich aufgehaut. Darauf wird nach „*Hail Colombia*" Tusch gedroschen, und mit dea Autors eigenen Worten zu sprachen, aus allen Kräften losgelegt. Noch zwei Springteufel und 5 Kraftpüffe aus dem *ff*, und das Ding ist alle. —

Hieher blicke, junges Deutschland!!

Jules Schulhoff bringt 12 *Etuden* op. 13, welche recht guten Willen, ziemlich viel Gewandtheit in der Kunst eine Sache zu machen und Vertrautheit mit dem Instrumente bekunden. Nr. 1 ist gleich eine recht nützliche Uebung. In Nr. 2 ist der Verfasser etwas *behenselt*. Die beiden folgenden Nummern sind ansprechender als diese und die 5. Recht hübsch ist die Triller-Etude, erfordert aber einen tüchtigen Virtuosen. Nr. 7 ist gleichfalls nicht übel. 8, 9, 10. u. 11 wären lieber unterdrückt worden, da dergleichen schon oft dagewesen. 12 macht sich recht brillant. Im Ganzen wünschten wir dem Autor mehr empirische Originalität. — Desselben Verfassers *Ouverture de jeune Henri de Mehul* für Piano übertragen ist eine recht fleissige Arbeit. Ueberhaupt ist es eine dankenswerthe Bestrebung, dem so polyphonischen Instrumente, welches wir Piano nennen, in zweckmässiger, möglichst vollständiger Einrichtung einen Theil jener Symphonischen Sätze eigen zu machen, die sowohl durch Form als Inhalt geeignet sind, neben den besten Originalcompositionen Platz zu greifen. Schulhoff hat seine Arbeit bescheiden ein Arrangement genannt, und als solche ist sie ganz vortrefflich, obschon sie in Rücksicht der Execution Schwierigkeiten bietet, welche man nur an Liszt'schen Paraphrasen zu finden gewohnt ist.

Von Eduard Wolff liegen uns 3 Neuigkeiten vor.

Trois Nocturnes op. 135 sind sehr hübsch und unbedingt Jedermann zu empfehlen. Nette Erfindung, saubere und klavirmässige Arbeit, niedliche Form, und Abgang technischer Schwierigkeiten zeichnen selbe vortheilhaft aus. *Impromptu* op. 137 ist etwas langweilig und verlangt einen Virtuosen zur Ausführung. — *Fantaisie sur „les deux princes" de H. Esser* op. 138, ist ein recht dankbares Salonstück in modernstem Style. Doch glauben wir Herrn Ed. Wolff nicht Unrecht zu thun, wenn wir behaupten, dass der erste Theil bis zum *Alle-vivace* pag. 8. weit fleissiger und dankbarer gearbeitet ist, als der nachfolgende. Diese Fantasie erheischt Behufs des Vortrages grosse Fertigkeit, und jene Capitaltugend eines modernen Pianisten, welche man Bravour nennt.

Von Bertini, welcher trotz dem dass er gewiss schon ein alter Knabe ist, sich noch immer *le jeune* nennt, haben wir ein *Grand Duo à 4 mains sur la cloche des*

Agonnisants et la poste, melodies de F. Schuberth op. 165. Dergleichen Arbeiten sind schon zu oft dagewesen, als dass es sich der Mühe lohnte, *in extenso* darauf einzugehen. Dies op. 165. *Bertini's* ist kein Haar besser als manches seiner Fabrication auch, aber unseres Erachtens doch etwas dankbarer als das oben erwähnte Herz'sche *Duo*.

Was das Aeussere dieser sämmtlichen Novitäten anbelangt, so werden die betreffenden Componisten unserem Schott nur Dank wissen können für die liebenswürdige Aufmerksamkeit, die er der Ausstattuug dieser zum Theil ungerathenen Kinder gewidmet hat. Bei all dieser Eleganz, Sauberkeit und Correctheit sind die Preise dennoch sehr billig und verweisen wir in dieser Rücksicht auf den Anzeiger.

Καλόφιλος.

Anzeige einer Beförderung.

Der durch seine Compositionen, besonders im Fache des Liedes, auch durch einige Opern, Symphonien, Streichquartette u. a. w. ruhmlich bekannte Heinrich Esser, dessen Leistungen in diesen Blättern wiederholt die verdiente Anerkennung zu Theil geworden ist, hat, einem ehrenvollen Rufe folgend, die seither von ihm eingenommene Stelle eines Musikdirektors der Mainzer Liedertafel verlassen, um als Kapellmeister an das K. K. Hufopernttheater in Wien überzutreten. Wie er während eines sechsjährigen Aufenthaltes in Mainz sich in jedem Zweige der Kunst vorangebildet und vervollkommnet, wie er das seiner Leitung anvertraute Institut (Liedertafel & Damen-Gesangverein) zu einer wahrhaft remarkabeln Stellung gehoben, wie er sich durch seinen zugleich biedern und festen Charakter die allgemeinste Liebe und Achtung erworben hat; so wird ihm — wir sind davon fest überzeugt — in der weitern Sphäre, welche ihn nun empfängt, ein mächtiger Antrieb zu neuen, immer vollkommneren Tonschöpfungen werden, ein grösseres Gebiet musikalischer Wirksamkeit sich ihm aufschliessen, und ein stets wachsender Kreis von Freunden ihn umringen. — Zu seinem Nachfulger bei den Gesangvereinen zu Mainz wurde H. Ernst Pauer von Wien erwählt, ein junger Künstler, der, als Pianist und Compositeur schon längere Zeit mit Lob genannt, die mit so grossem Erfolg eröffnete Bahn seines Vorgehers ebenfalls zu betreten und mit Eifer und Kraft zu behaupten verspricht.

Mainz im Mai 1847.

F. G.

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

40.

Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa

Carlo Gesualdo, Prinz von Venosa, war der Sprößling einer der berühmteſten Familien im Königreiche Neapel, Neffe des Cardinals Alfonso Gesualdo, Erzbiſchof von Neapel. Dieſer ausgezeichnetſte Tonſetzer ſeiner Zeit war jener Muſikſchule entſproſſen, welche der Niederländer Tinctoris und die Mailänder Guarnero und Gaffurio unter Ferdinand I. von Arragonien gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gegründet hatten.

Da der junge Prinz ſchon frühzeitig große Luſt zur Muſik äußerte, übergab ihn der Vater dem Tonſetzer und Verfaſſer mehrerer muſikaliſchen Lehrbücher im ſechszehnten Jahrhunderte, Pomponio Nenna, zur Ausbildung. Der Beweggrund dieſer Handlungsweiſe beſtand jedoch nicht allein in dem Wunſche, die Erziehung und das Leben des jungen Prinzen durch die Tonkunſt zu verſchönern, ſondern auch in der lobenswerthen Abſicht, daß er durch Beiſpiel und Anſehen die Fortſchritte einer, von den Neapleru ſeit lange mit inniger Wärme umfaßten Kunſt mächtig fördern helfe. Und ſo ſtudirte Gesualdo denn die Muſik ſo gründlich, als es die damalige Zeit geſtattete, und ſtiftete hierauf in ſeinem eigenen Palaſte eine Akademie, deren Statuten den Zweck hatten, den Geſchmack für die Tonkunſt zu verbreiten, und mehr und mehr auszubilden.

Er setzte viele Madrigale in Musik, und übertraf in dieser, damals allgemein beliebten Liedergattung, auch wirklich alle seine Zeitgenossen.

Vossius (1.) Bianconi, Doni (2.) und Tassoni (3.) erheben ihn zum größten Tonsetzer seiner Zeit, der die Bahn seiner Vorgänger verlassend, selbst einen Palestrina, Lassus und Benevoli durch die Erfindung neuer Melodieen, Zeitmaaße und Modulationen übertroffen habe. Mag auch dieses Lob etwas übertrieben sein, so ist es doch gewiß, daß, als die Compositionen dieses Prinzen im Druck erschienen, sowohl Sänger, als Spieler keine anderen Musikstücke mehr vortragen wollten. Indeß läßt sich nicht läugnen, daß er in seinen Werken die Kraft und Wahrheit des Ausdruckes einem weichlichen Gesange vorzog, weßhalb uns diese nicht selten etwas rauh erscheinen.

Im Vossius lautet die, zu seinem Lobe gereichende Stelle so: *„Anno CIↃIↃC magna in Musicis laus fuit Caroli Gesualdi, Venusini Principis.“*

De quo sic Josephus Blancanus in Chronologia Mathematicorum ad seculum Christi septimum decimum: „Nobilissimus Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostrae tempestatis Musicorum et Melopoeorum princeps. Hic enim, rhythmis in Musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut caeteri omnes Musici ei primas libenter detulerint, ejusque modos cantores, ac fidicines omnes, reliquis post habitis, ubique avidè complectantur. Obiit anno CIↃIↃXIV.“

Purchell und Händel, besonders der Letztere in seinen Orgelfugen, nahmen verschiedene Modulationen in ihre Werke auf. J. J. Rousseau äußert sich in seinem Dictionnaire mit folgenden Worten: „Ses Madrigaux pleins de science et de gout, et admirés par tous les maitres, et chantés par toutes les dames.“ — Nur Burney meint in seiner History of Music, der Prinz habe seine Zeitgenossen mehr durch seinen Rang, als durch sein Verdienst zu blenden verstanden. Fétis liefert in seiner Biographie des Musiciens eine auf Burney's Urtheil basirte Kritik unseres Tonsetzers, auf welche ich hinweise. Indeß findet man in Gesualdo's Werken dennoch eine gute Anordnung der Theile, Genauigkeit und einen regel-

(1.) De univ. Matheseos natura et constitut. liber. Amst. 1660 4. Seite 353.
(2.) Doni. Opera omnia. T. I. Seite 93. T. II. Seite 259.
(3.) Tassoni. Pensieri diversi. Seite 664.

mäßigen Gesang. Selbst Pater Martini, dessen Urtheil gewiß ein competentes ist, hat es der Mühe werth gefunden, zwei Madrigale von Gesualdo unter die Musterbeispiele seines Saggio di Contrappunto aufzunehmen. Ebenso Athanasius Kircherus und Choron.

Der Prinz Gesualdo war auch Tasso's Freund, und hat verschiedene Dichtungen desselben in Musik gesetzt.

Dieser hohe gefeierte Künstler starb, nach Jos. Blancanus Versicherung, im Jahr 1644.

(Siehe auch Orloff, Essai sur l'Hist. de la Musique. T. I. Seite 237. und Marchese di Vallarosa, Memorie dei Compositori di Musica del Reyno di Napoli. Napoli, 1840. 8°. Seite 44. Ferner Gerber und Fétis.)

Gesualdo's Madrigali erschienen zuerst im Jahr 1585 zu Genua, dann in den Jahren 1594 und 1599, bei Vittorio Baldini zu Ferrara, sämmtliche Ausgaben in einzelnen Stimmen, und endlich am ersteren Orte in Partitur mit dem Titel: „Partitura delli sei libri de' Madrigali a cinque voci. Dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo. Fatica di Simone Molinoro, Maestro di Capelle nel Duomo di Genova. In Genova, oppresso Giuseppe Pavoni. MDCIII." In groß 4°, 242 Blätter stark. Die pompbafte Zueignung lautet:

„Alla Concorde Fama della Gentilezza, Immensa, Infinita, Incomparabile de' candidi amadori dell' Armonia Limpidiss. Cristalli d'immaculato ingegno Humili in se stessi Gloriosi in alti cieli stabiliss. di transparente verità Simone Molinaro Ad onta del Molino temporale, inuincibil distruggitore delle terene speranze, sacra queste canore perle stillate nella conca dell' eterna belezza da' raggi del Principe di Venosa' Venere nella union delle gratie, e Sole della virtù musicale."

Das erste, zweite und dritte Buch enthält je 20, das vierte und fünfte je 21, und das sechste Buch 23, also das ganze Werk 125 Madrigale. Die Wiener Hofbibliothek besitzt diese Ausgabe in einem wohlerhaltenen Exemplare.

Aus dieser Sammlung findet man einzelne Stücke zerstreut:

1) Das fünfstimmige Madrigal: „Moro e mentre sospiro, und das sechsstimmige: „Donna se m'ancidete" in J. B. Martini, Saggio di Contrappunto. T. II. Seite 198 und 237; ferner in Choron, Principes de Composition. T. VI.

2) Das fünfstimmige Madrigal: „Moro lasso el mio dolo" in Burney's History of Music. T. III.

3) Das fünfstimmige Madrigal: „Baci soavi e cari cibi" in Hawkins' History of Music. T. III.

41.

Leonhard Paminger.

Leonhard Paminger, ein berühmter Tonsetzer des sechszehnten Jahrhunderts, ward im Jahre 1495 zu Aschau in Ober-Oesterreich, acht Meilen unterhalb Passau, einem an der Donau gelegenen Schlosse der Grafen zu Schaumburg, geboren, und in dem, vom Abte Thomas Gunner bei Passau gestifteten Kloster zum heil. Nikolaus erzogen.

Er widmete sich von Jugend auf der Tonkunst, studirte aber auch zu gleicher Zeit die Humamora. Im Jahre 1513 reiste er nach Wien, um sich daselbst in den höheren Studien auszubilden, kehrte aber schon im Jahre 1516 wieder nach Passau zurück und übernahm daselbst, gegen sehr geringen Sold, in einer Schule das Officium Tabellionatus (den Schreiberdienst).

Er war ein Freund Luther's, Melanchthon's, Veit Dietrich's und anderer Männer, die an der Reformation arbeiteten, und hinterließ viele polemische Schriften in deutscher und lateinischer Sprache. Er gab auch dreizehn sehr zierliche, aus dem Plautus, Terenz, Maeropedius, und andern Dichtern übersetzte Schauspiele heraus. Später wurde er Sekretär des Klosters, wo er seine erste Erziehung erhalten hatte, und theilte seine Zeit fortwährend zwischen den Wissenschaften und der Tonkunst. Er starb am 3. Mai des Jahres 1567 im 73. Jahre seines Alters.

Sophonias Paminger, ein in der Musik ebenso wie in den Wissenschaften erfahrener Mann, setzte seinem Vater ein Denkmal mit folgender Druckschrift: „Epitaphia Leonardi Pamingeri Aschaviensis, viri pietate, eruditione et virtute praestantis, Musici clarissimi, Patavii in ünibus Bavariae ad D. Nicolaum Secretarii piè ibi defuncti à Sophonià Pamingero Patavo et quibusdam reverendis, clarissimis et eruditis Viris scripta.“ S. l. e. a. in 4°. Die Zueignungsschrift ist datirt: Regensburg, 1568, und an den Grafen von Oettingen und Harburg gerichtet.

(Siehe Sandershofer's Nachträge zu Kobolt's Bayerischen Gelehrten-Lexikon. Landshut, 1814. 8. Seite 222. und Gerber's neues Lexikon der Tonkünstler. 3. Bd. Sophonias sammelte auch die Musikwerke seines Vaters, unterzog sie einer Revision und gab sie, wie Kobolt meldet, in 8 Bänden heraus, wovon aber nur vier zu meiner Kenntniß gelangt, auch wahrscheinlich nicht mehr erschienen sind.

Die Titel dieser vier Theile sind folgende:

1) Primus Tomus Ecclesiasticarum Cantionum, quatuor, quinque, sex et plurium vocum, a prima Dominica Adventus, usque ad Passionem Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi. Per Lennartum Pamingerum Aschaviensem Austriacum, olim Patavii Bavariae ad D. Nicolaum Secretarium, Musicum clarissimum, compositarum. Cum gratia et privilegio Caesareae Moie. ad annos sex. Noribergae, in officina Theodnrici Gerlazeni. M.D.LXXIII. in fl. Querquart.

2) Secundus Tomus etc. a Passione Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi usque ad primam Dominicam post Festum S Trinitatis. Per etc. Ibidem. M.D.LXXIII.

3) Tertius Tomus etc. a prima Dominica post Festum S. Trinitatis usque ad primam Dominicam Adventus. Ibidem. M.D.LXXVI.

4) Quartus Tomus etc. Continens. 1. Psalmos. 3. Singulorum Tonorum, et eorundem differentiarum (quam contrapunctum vocant) Psalmodiam. 3. Aliquot pias preces et sacrae scripturae sententias. Auctore Leonharto Pamingero etc. Ibid. in officina typographica Nicolai Knurren. Anno M.D.LXXX.

Diese reichhaltige Sammlung, wovon die Wiener Hofbibliothek leider nur einzelne Stimmbücher besitzt, hat auf der Rückseite der Titelblätter des Verfassers Bildniß im Holzschnitte mit der Ueberschrift: „Leonarti Pamingeri. Aschaviensis. Viri Pietate, Eruditione, et Virtute praestantis, Musici clariss. olim Patavii in finibus Bavariae ad D. Nicolaum Secretarij effigies;“ mit der Umschrift: „Ista Leonharti Pamingeri effigies est, | Corpore praestantis ingeninque viri. | Qui bene Christicola de posteritate merendo | Vestiit harmonicis dogmata sacra modis.“ Die Unterschrift aber lautet: „Obijt ibidem in vera agnitione et invocatione filij Dei, Anno Salutis M.D.LXVII. Die III. Maij, Anno Aetatis LXXIII.“

(Fortsetzung folgt.)

Druckfehler.

Seite 127, Zeile 9 (Heft 102.) von unten: statt „sondern nur ein es“ ist zu lesen: „sondern nur ein einziges.“

Druck von Joh. Wirth in Mainz.

Joh. Seb. Bach's
Compositionen für die Orgel.

Kritisch-korrekte Ausgabe von F. C. Griepenkerl und F. Boitzsch. Bd. I bis V. Leipzig bei C. F. Peters. à $3^1/_2$ rtl.

(Angezeigt von A. Haupt.)

Seb. Bach's künstlerische Wirksamkeit mit ihren Beziehungen zur Mit- und Nachwelt, wird stets eine der grossartigsten und glänzendsten Erscheinungen der Kunstgeschichte bleiben. Ein Jahrhundert beinahe ist seit seinem Tode verflossen; aber dieser lange Zeitraum, obwohl er in einer Reihe der grössten Tonkünstler die eigentliche Blüthezeit der deutschen Tonkunst umschliesst, hat weder seinen Ruhm zu verdunkeln, noch die Lebenskraft seiner Werke zu schwächen vermocht. Vielmehr führte er erst zum klaren Verständniss derselben, und zu tieferer Erkenntniss und Würdigung der Verdienste und der Künstlergrösse dieses ausserordentlichen Mannes. Noch kann jedoch diese Würdigung weder eine vollständige, noch eine völlig gerechte genannt werden; denn sie hat noch zu wenig in Betracht gezogen, welche Förderungsmittel sein Bildungsgang dem damaligen Standpunkte der Kunst zu danken hatte; sie stützt sich noch nicht auf einen kritischen Ueberblick seiner Gesammtthätigkeit; auch ist sie sich des Verhältnisses noch nicht klar bewusst, in welchem unsere Zeit zu Bach steht. Seine Werke allein können uns darüber Aufschluss und Belehrung geben. Eine kritisch-analytische Betrachtung derselben zeigt uns den mühevollen, vielfach irrenden Bildungsgang des Autodidakten. Ohne weiteren Unterricht, als was sich den Leistungen älterer, berühmter Zeitgenossen durch Sehen und Hören ablernen liess, konnten seine ersten Versuche natürlich nur Nachahmungen sein, und zwar gewisser Lieblings-Vorbilder, eines Froberger, Bruhn's und Buxtehude.

Diese gehörten jedoch selbst noch zu sehr der Entwickelungsperiode der Kunst an, es fehlte in Form und Stoff ihrer Werke noch zu sehr der geistige Zusammenhalt: als dass sie vollgültige, zuverlässige Muster hätten sein können. Doch blieb ein aufmerksames Studium derselben, verbunden mit unermüdlicher Uebung der eigenen Kräfte nicht ohne glückliches Resultat. Vermehrte Einsicht in das Wesen der Kunst, grössere Gewandtheit im Gebrauch der Hülfsmittel derselben, brachten ihn bald dahin: seine Vorbilder zu erreichen, zu überbieten, und endlich von ihrem Einflusse losgemacht, seine Laufbahn frei und selbstständig zu verfolgen. Bach's amtliche Stellung brachte es mit sich, dass seine erste künstlerische Thätigkeit vorzugsweise der Kultur des Clavier- und Orgelspiels gewidmet war. Aber das Studium der technischen und ästhetischen Behandlung dieser Instrumente war nicht weniger schlecht berathen, als das der Compositien. Er hatte auch dazu keine anderen Hulfsmittel, als das Belauschen einiger, damals berühmter Orgelspieler, besonders Buxtehude's. Dies musste noch dazu ganz insgeheim geschehen, wenn der gehoffte Nutzen nicht illusorisch sein sollte; denn die Alten suchten einer möglichen Concurrenz mit jungeren Kunstlern bei Zeiten vorzubeugen, entweder in der Art wie Bach's eigener Bruder durch Verweigern eines Heftes Clavierstücke, oder durch Geheimnisskrämerei und Vorenthalten gewisser Kunstvertheile, selbst beim bezahlten Unterrichte. Unter solchen Umständen mussten Fleiss und eigenes Nachdenken wiederum das Beste thun, und wir müssen Bach's Meinung beistimmen, wenn er im Bewusstsein dessen, was er dadurch erreicht hatte: Fleiss und Genie für gleichbedeutend hielt.

Haben wir nicht ohne Theilnahme und Bewunderung den Bach'schen Bildungsgang betrachten können: so setzen uns die Resultate desselben, bei einem Blicke auf seine Gesammtthätigkeit in Erstaunen. Das mühevolle Selbststudium hatte ihn zum denkenden Kunstler erzogen, und ein solcher ist noch eins so viel werth. Die Umwege und Irrungen, welche seine Fortschritte zwar verzögerten und

erschwerten, hatten doch seine Kräfte geübt, seinen geistigen Blick geschärft und selbstgemachte Erfahrungen mussten weit sicherer zu geistiger Kräftigung führen, als das fertige Regelwerk mundrecht gemachter Theorieen. In der vollständigen Bewältigung des Kleinen für Grösseres erstarkt, des Erfolges stets sicher, durch Herrschaft über die Mittel zu bewusstem Zweck, war jedes neue Werk ein Schritt weiter zu der vollendeten Meisterschaft, die später auch die schwierigsten Aufgaben der Kunst leicht und sicher zu lösen vermochte. In gleicher Weise erreichte Bach seine hohe Meisterschaft im Clavier- und Orgelspiele. Die Virtuosität war ihm jedoch nur Mittel zum Zweck, nur Dienerin der Compositionen; aber als solche bedurfte sie einer steten Fortbildung ihrer Technik, wenn sie dem erweiterten Ideenkreise, der immer reicheren und kunstvelleren Ausstattung seiner Werke genügen sollte. Er bewirkte diese Fortbildung durch Erfindung einer verbesserten Spielmethode, die sich von der hergebrachten durch naturgemässere Haltung der Hände, gleichmässigere Ausbildung aller Finger, geregeltern Fingersatz und hieraus natürlich hervorgehenden besseren Anschlag unterschied. Sie wurde Grundlage unserer klassischen Clavier- und Orgelschule. Der Entwickelungsgang beider Instrumente war jedoch nach Maassgabe ihrer Beschaffenheit und Bildungsfähigkeit ein sehr verschiedener. Als Clavier-Instrumente hatte man zu Bach's Zeit nur den bekielten Flügel und das Clavichord oder Tangenten-Clavier. Beide waren ihrer Natur nach nur einer sehr einseitigen Behandlung fähig, und wie vortrefflich ihre Leistungsfähigkeit auch benutzt werden ist: so beginnt der eigentliche Aufschwung des Clavierspiels doch erst lange nach Bach mit der Erfindung und Vervollkommnung der Hammerclaviere. Dagegen war die Orgel damals schon eben so vollkommen wie heute; ihrer Behandlungsweise war damit ein unendlich weiteres Feld gegeben, ihre Cultur musste deshalb an Vielseitigkeit die des Clavieres weit überragen. Daher erklärt es sich auch, dass Bach's Orgelkunst noch immer als die höchste in voller Geltung steht,

während sein Clavierspiel nur noch die sogenannte gebundene Spielart, als eine Gattung unserer heutigen, weit ausgebildeten Clavierkunst repräsentirt. Doch möge man diese gebundene Spielart nicht für die leichtere halten, oder gar Bach's Virtuosität gering schätzen. Sie muss in der That eine ausserordentliche gewesen sein; denn es giebt wenig Clavier- und Orgelspieler, die auch nur einen Theil seiner Werke fertig und sauber zu spielen vermögen. Sie sämmtlich zu beherrschen, vermochte wohl nur Er allein.

Diese bewundernswürdige Clavier- und Orgelkunst, obgleich sie allein schon die Thätigkeit eines Menschenlebens in Anspruch nehmen zu müssen scheint, war jedoch nur das Werk seiner Jugendjahre; das männliche Alter mit seiner vollendeten Meisterschaft war mehr dem Schaffen grosser Werke für die Kirche gewidmet. Es ist sehr natürlich anzunehmen: dass die verschiedenen Aemter, welche Bach nach einander bekleidete, vorzugsweise auf die Art seiner Thätigkeit eingewirkt haben. Ohne damit scharfe Grenzlinien ziehen zu wollen, kann uns diese Ansicht doch bei Betrachtung seiner Werke gleichsam als historischer Leitfaden dienen, und wir werden nicht sehr irren, wenn wir die Entstehung der meisten dieser grossen Gesangwerke für die Kirche, in die Zeit seiner Wirksamkeit in Leipzig setzen. Der grösste Theil derselben ist leider! noch der Kunstwelt entzogen. Sie sind, nicht ohne Schuld der Bach'schen Erben, die seinen reichen Kunstnachlass unter sich theilten, vereinzelt und in alle Welt hin zerstreut. Wieviel die Kunst dadurch verloren hat, geht schon daraus hervor, dass dieser Nachlass ausser andern grossen Werken auch fünf vollständige Jahrgänge Kirchencantaten auf alle Sonn- und Festtage enthielt. In neuerer Zeit ist zwar eine Anzahl Bach'scher Gesangwerke gedruckt worden, darunter die beiden grössten: die Messe in *H moll* und die grosse Passionsmusik nach Mattheus; aber grade der hohe Kunstwerth der bekannten Werke lässt den Verlust der übrigen um so schmerzlicher bedauern. Verloren mögen davon nicht so viele sein, als man gewöhnlich annimmt; denn in

Berlin allein befindet sich eine ziemliche Anzahl Bach'scher Autographien und Manuscripte in der ausgezeichneten musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek, viele auch in Privat-Bibliotheken, und so wird es in vielen anderen Städten der Fall sein. Wenn man sich aber nicht beeilt, diese Sachen zu sammeln, oder ihre Existenz durch Abschriften zu sichern: so wird ihr gänzlicher Verlust um so gewisser in Aussicht stehen, als eben anzunehmen ist, dass sie sämmtlich Autographien sind, von denen Abschriften nicht weiter existiren. Dass übrigens Bach's Söhne die Zersplitterung dieses Kunstschatzes verursachten, oder doch zuliessen, lässt fast annehmen: dass sie den Werth desselben nicht kannten; ja, dass sie eben so wenig als seine Schüler, die ganze Künstlergröese ihres Vaters zu begreifen vermochten. Diese bestand auch in der That nicht in den Aeusserlichkeiten, in dem Prunk mit Kunstmitteln, die so häufig für die Kunst selbst gehalten werden: vielmehr in dem, was überhaupt erst den Künstler macht, und was Bach so eigenthümlich characterisirt, in der weisen Wahl und Anwendung der Kunstmittel zu bestimmten Kunstzwecken. Zu einer geistigen Anschauung der Kunst hatten sich Bach's Zeitgenossen wohl schwerlich erhoben, wenn sie an seiner Virtuosität nur die Fertigkeit der Hände und Füsse, in seinen Werken nur centrapunktische Combinationen und Künsteleien bewunderten, wenn einige sogar seine geist- und charaktervolle Polyphonie für Schwulst und Unnatur hielten. Eine geistige Anschauung, mit der erst das richtige Verständniss, die wahre Würdigung der Bach'schen Werke beginnen konnte, musste der höheren Kunstbildung einer späteren Zeit vorbehalten bleiben, in deren erweiterten Kunsttechnik sie auch allein einen sicheren Stützpunkt finden konnte. Höhere Kunstbildung aber entwickelt sich weder schnell, noch darf sie in weiten Kreisen gesucht werden; deshalb dürfen wir uns nicht wundern, dass bis auf den heutigen Tag das Bach'sche Publikum, wie das der klassischen Musik überhaupt, nur ein kleines, mehr auf die wirklichen Kunstkenner beschränktes geblieben ist. Für

die grosse Menge ist diese Musik nicht verständlich, nicht sinnlich genug; sie muss sich erst an dieselbe gewöhnen, in dieselbe hineinleben. Dies kann nur mit Erfolg geschehen, wenn Bach's Meisterwerke mehr in das Kunstleben hineingezogen, d. h. fleissig und sorgfältig ausgeführt werden. Wo dies irgend der Fall war, in der Kirche oder im Concert, hat sich auch die Empfänglichkeit und Bildungsfähigkeit des Publikums dafür, stets ausser allen Zweifel gestellt. Aber in Beziehung auf seine kirchlichen Werke theilt Bach das Schicksal der Kirchenmusik überhaupt. Sie hat ihr eigentliches Feld der Wirksamkeit beim christlichen Gottesdienste verloren und zwar in Folge des Unterganges der Singchöre und der Cantorate. Was diesen herbeigeführt hat, mag hier unerörtert bleiben; so viel ist jedoch gewiss: nur Mangel an Kunstpflege hat den grössten und gediegensten Theil der musikalischen Literatur aus dem Leben in die Bücherschränke gebannt, und wenn die Ursachen des Verfalles der Tonkunst aufgesucht werden sollen: so können sie hieraus folgerichtiger abgeleitet werden, als aus der vielbeklagten Invasion italienischer und französischer Bouffonerien.

Müssen wir demnach auf die grösseren Bach'schen Werke vorläufig noch Verzicht leisten: so bleibt uns dafür ein reicher Schatz in seinen Clavier- und Orgelsachen. Auch sie waren überall umher gestreut, durch zahlreiche Abschriften aber, wenn auch nicht vor Corruptionen, doch vor dem Untergange gesichert. Wee davon durch den Druck in den allgemeinen musikalischen Verkehr gekommen ist, hat vielseitig segensreich fortgewirkt, und ist in neuester Zeit zu immer höherer Geltung gelangt. Demnach war es zeitgemäss und hoch verdienstlich, die noch zerstreuten Werke dieser Art zu sammeln, und die alte, berühmte Firma Peters in Leipzig hat sich Ansprüche auf den Dank jedes Kunstfreundes erworben, indem sie in einer neuen Ausgabe die Bach'schen Clavier- und Orgelwerke möglichst vollständig der Oeffentlichkeit zu übergeben bemüht gewesen ist. Die Vollständigkeit ist jedoch nicht ihr einziges Ver-

dienst. Betrachten wir die vorliegenden fünf Bände Orgelsachen, den eigentlichen Gegenstand unserer Besprechung, so sehen wir, dass der Verleger wie die Herausgeber, dem Aeussern und dem Innern nach Nichts verabsäumt haben, um das Werk, des Verfassers und ihrer würdig, als ein deutsches Prachtwerk hinzustellen. Nur Pietät gegen den grossen Mann und eine richtige Schätzung seiner künstlerischen Bedeutsamkeit, kann sie zu den dazu erforderlichen grossen Opfern an Zeit, Mühe und Geld vermocht haben, und dies verdient um so mehr Anerkennung und Dank, als in unserer Zeit auch die Kunst der blossen Geldspekulation dienstbar geworden ist. Die Herren Griepenkerl und Roitzsch haben sich durch diese kritisch-korrekte Gesammtausgabe der Bach'schen Orgelkompositionen ein grosses und bleibendes Verdienst um die Kunst und um Bach selbst erworben. Sie sind von dem richtigen Grundsatze ausgegangen: dass diese Werke der Mit- und Nachwelt vollständig und so übergeben werden müssen, wie sie der Verfasser wirklich geschrieben hat. Deshalb stimmen wir ihnen bei und loben sie darum, dass sie die individuelle Kunstanschauung weder zur kritischen Scheere noch zu ästhetischen Verdammungsurtheilen für berechtigt haltend, sich mehr darauf beschränkten, ihr Material von allen den Unbilden und Corruptionen zu säubern, welche Leichtsinn und dummdreister Vorwitz ein Jahrhundert hindurch, als Verbesserungen hineinzutragen sich erlaubt hat. Wir stimmen ihnen bei und halten es nicht für ein Unglück, dass sie einige, weniger werthvolle, aber weit verbreitete Jugendarbeiten des Verfassers in das Werk mit aufgenommen haben. Denn selbst auf den Fall hin, dass sie die Concurrenz mit den Produkten unserer Zeit nicht auszuhalten vermöchten, also gar nichts taugten: so können sie doch noch unseren Kunstjüngern als Beweis dienen, dass selbst die grossten Genie's sich mit ihnen einmal in gleichem Falle befunden haben, und dass man wohl durch Fleiss und Anstrengung, aber nicht von Gottes Gnaden allein Meister in der Kunst werden könne. Die Herausgeber haben jeden Band mit einer Vorrede eingeleitet,

werin sie neben vollständigem Aufschluss über das Unternehmen selbst und die dabei benutzten Quellen auch mancherlei interessante historische und kritische Bemerkungen, Andeutungen über Registrirung und Vortrag einzelner Stücke u. s. w. geben. Ganz besonders aber enthält die Vorrede zum vierten Bande, eine so tüchtig geführte Advokatur des ganzen Werkes, dass wir uns darauf beschränken können, nur noch einzelne ergänzende Bemerkungen, die bei der Durchsicht des Ganzen entstanden, mit einfliessen zu lassen.

Band I. enthält:

1) Die 6 Orgelsonaten, welche Bach bekanntlich für seinen Sohn Friedemann schrieb. Sie bilden keine eigentliche Orgelschule, wie der Titel der Nägeli'schen Ausgabe fälschlich glauben machen könnte; vielmehr sollen sie nur eine Vorschule zu Bach's grössern Orgelsachen sein. Hinsichtlich der Registrirung wäre darauf zu sehen: dass die Mittelstimme etwas vorstehend gehalten würde.

2) Die *Passacaglia*, eins der grossartigsten und vollendetsten Orgelstücke, besteht bis zum Eintritt der Fuge aus contrapunktischen Variationen, die in immer reicherer Ausführung auf eine abgeschlossene, sich stets wiederholende Bassmelodie gebaut sind. Dies hat zu der Meinung Veranlassung gegeben, als müssten diese Variationen auch mit verschiedenartiger Registrirung gespielt werden. Ohne diese Ansicht grade bestreiten zu wollen, mag doch dagegen bemerkt sein: dass bei der grossen Anzahl so kurzer Sätze, eine mit diesen sich gleichmässig steigernde Registermischung überhaupt nicht ausführbar ist; dass ferner das Ganze dadurch buntscheckig gemacht und dessen gewaltiger Totaleffect zerstört wird; dass endlich die Einzel- und die Gesammtwirkung des Stückes, schon durch die Anlage und innere Ausführung desselben so hinlänglich gesichert ist, dass es solcher Hülfsmittel gar nicht bedarf. Referent hat die *Passacaglia*, die bei seinen Orgelverträgen selten fehlen durfte, immer mit vollem Werke gespielt; die Klangschärfe desselben jedoch, wie es schon der schwermüthige Charakter des Ganzen mit sich bringt, so weit moderirt, als es die

nöthige Verdeckung und Verschmelzung der übrigen Stimmen, besonders der Rohrwerke und der Füllstimmen, zulässig macht. Die schnellen Notenfiguren der Bach'schen Stücke bedürfen einer gewissen Schärfe und Beweglichkeit des Orgeltones, wenn sie sich dem Ohre deutlich und klar einprägen sollen; deshalb glauben wir als ganz bestimmt annehmen zu dürfen, dass Bach unter der Bezeichnung „volles Werk" alle klingenden Stimmen einer richtig disponirten Orgel verstanden wissen will. Wenn der bekannte Mattheson in Hamburg die Manual-Rohrwerke beim vollen Werk nicht dulden wollte, so hatte dies seinen Grund darin: dass sie entweder nicht prompt genug ansprachen oder gar unrein klangen, weil ihnen durch die übrigen Stimmen der nöthige Wind entzogen wurde. In unserer Zeit aber, wo die Orgeln nach richtigern Grundsätzen disponirt werden, hat der Gebrauch des vollen Werkes weniger Bedenkliches, und wenn der Organist anderweitig zum Vortrage Bach'scher Sachen qualificirt ist: so wird es ihm auch leicht werden, die Registrirung dem Charakter des vorzutragenden Stückes anzupassen.

Band II. enthält zehn grosse Präludien nebst Fugen; davon waren zwei in *A dur* und *F moll* bisher unbekannt. Die übrigen acht Stücke waren schon früher im Druck erschienen, weil sie auch in der That zum Vollendetsten gehören, was die Orgelliteratur aufzuweisen hat, sowohl in Beziehung auf geistigen Gehalt, als auf schönstes Ebenmaass der Form.

Band III enthält ebenfalls zehn Fugen mit den dazu gehörigen Präludien, Fantasien oder Toccaten, die mit Ausnahme der Nummern 6 und 8, durch den Druck oder durch Abschriften bereits mehr oder weniger bekannt waren. Nummer 1 ist das bekannte Meisterwerk, Präludium und Tripelfuge in *Es-dur*, No. 2, die brillante Toccate und Fuge in *F-dur*; No. 3 desgleichen in *D-moll*. Diese Toccate, dialogartig angelegt und auf eine Wechselwirkung des Hauptwerkes mit dem Rückpositiv berechnet, wird selten in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt; man bedient sich

vielmehr durchgängig des vollen Werkes. No. 4 ist zwar kein Originalwerk, aber wahrscheinlich von Bach selbst für die Orgel eingerichtet und von trefflicher Wirkung. Ganz unbekannt war bisher die herrliche Fantasie und Fuge in *C-moll* No. 6. Die Nummern 5, 7 und 8 sind älter und von geringerem Kunstwerth, doch aber gute und dankbare Uebungsstücke; dagegen mag No. 10, Präludium und Fuge in *E-moll*, immerhin den besten Werken für die Orgel beigezählt werden.

Band IV enthält vierzehn Stücke, darunter No. 1 eine sehr brillante Einleitung und Fuge in *C-dur*; No. 2 und 3 desgleichen in *G* und *D-dur*, wahrscheinlich einer sehr frühen Zeit angehörig; denn namentlich die Fuge in *D-dur* erinnert lebhaft an Buxtehude. Dagegen ist No. 4 eins der glänzendsten Concertstücke; No. 6 ist neu; wir stimmen dem Vorschlage der Herren Herausgeber bei, das Stück mit Pag. 40 abzuschliessen. No. 7, Fuge in *G-moll*, ist weit bekannt; No. 8 und 9 waren bisher unbekannt, desgleichen die herrliche *Canzone* in *D-moll*, deren zweites Thema, $^3/_2$ Tact, jedoch auch einer ähnlichen Arbeit Buxtehude's entlehnt ist. No. 11 ist ein Meisterstück, desgleichen No. 12, beide Stücke sind fünfstimmig; No. 13 ist ein sehr effectvolles Präludium in *A-moll*, für's volle Werk, und No. 14 ein freies *Trio* in *D-moll*.

Mit Band V beginnen die Choralbearbeitungen; er enthält zuerst das Choralbüchlein, welches neben der Gelegenheit zur Uebung im obligaten Pedalspiele, Anleitung geben soll: einen Choral auf allerlei Weise zu variiren. Es ist also zum Studium bestimmt und dazu auch in der That ganz vorzüglich geeignet. Organisten werden viele Muster der Art darin finden, wie der Choral während des Gemeindegesanges harmonisch variirt werden kann *). Sodann

*) Vrgl. Band XXII. Heft 87. S. 166 u. ff. dieser Zeitschrift, wo sich eine ausführliche Anzeige des Originalmanuscripts dieses „Orgelbüchleins" befindet, auf welche die Herren Herausgeber in ihrer Vorrede zu diesem Bande auch Bezug genommen haben.

enthält der Band drei Sammlungen Partiten über die Choräle: „Christ, der du bist der helle Tag", u. s. w. „O Gott, du frommer Gott", und „Sei gegrüsset, Jesu gütig"; die letztere besonders enthält in den Variationen 6 bis 11 viel Schönes. Den Schluss machen die bekannten canonischen Bearbeitungen des Chorales: „Vom Himmel hoch, da komm ich her". Compositionen dieser Art kommen nicht allzu oft vor; denn wenn schon nicht wenig contrapunktische Gewandtheit dazu gehört, sie überhaupt auszuführen: so liegt doch die grössere Schwierigkeit hauptsächlich in der Erreichung des Wohlklanges. Ohne diesen ist aber auch der kunstlichste Canon werthlos, und um so mehr, wenn noch obenein, wie es bei der Orgel so häufig der Fall ist, seine Führung nicht klar zum Gehör gebracht werden kann. Dies soll jedoch keinen Bezug haben auf die vorliegenden Bach'schen Arbeiten. Wieviel von ihrer Kunst auch dem Ohre entgehen mag, sie bleiben nichtsdestoweniger schöne Musikstücke; eben so wohl geeignet zum Vortrage, als zum Studium canonischer Kunst. Aber auch für die Registrirkunst bietet der Inhalt dieses Bandes ein weites Uebungsfeld. Die Verschiedenheit der Orgeln macht es schwer, darüber bestimmtere Anweisungen zu geben; der Spieler muss daher durch genaues Studium der vorzutragenden Werke selbst das Richtige zu finden suchen. Bei trioartig angelegten Choralbearbeitungen, wo der Choral in's Pedal gelegt ist, muss wohl untersucht werden, ob er zugleich die Grundstimme bildet, oder ob diese im Manuale liegt, weil die Grundstimme immer einer 16füssigen Unterlage bedarf. Sodann müssen die Manuale durch verschiedene Klangfarben zwar von einander gesondert, doch aber hinsichtlich der Stärke in ein richtigee Verhältniss zu einander und zum *cantus firmus* gesetzt werden, wobei es freilich für den Spieler sehr ungewiss bleibt, welche Wirkung seine Registrirung in die Ferne macht. Die Registrirkunst ist sehr schwierig, sie verlangt viel Orgelkenntniss und durch Hören gemachte Erfahrung; aber sie ist für die richtige Wirkung eines Orgelstückes von der grossten Wichtigkeit.

Die Herausgeber wünschen am Ende der Vorrede zu diesem Bande: dass Niemand über die Wirkung dieser Stücke urtheilen möge, bevor er die richtigen Register zu ihrem Vortrage gefunden hat; dem stimmen wir bei, mit dem Zusatze, auch nicht, bevor er sie sauber und fertig zu spielen vermag.

Dies wäre der Inhalt der vorliegenden fünf Bände, die nachfolgenden werden den Ueberrest der Choralbearbeitungen bringen. Möge der unvergleichliche Kunstschatz, dessen Existenz nun gesichert, dessen Besitz Jedem erreichbar geworden ist, auch in seiner ganzen Bedeutsamkeit erkannt, in seinem vollen Umfange genützt worden! Aber fern bleibe von diesen Werken der Maasstab einer kirchlichen Kritik, oder gar der Gedanke, sie nach Maassgabe ihrer grösseren oder minderen Erbauungskraft dezimiren zu wollen; das hiesse, ihre eigentliche Bestimmung verkennen. Ihre kirchliche Wirksamkeit kann nur eine beschränkte sein, weil ihr Wirkungskreis hier nur ein beschränkter ist. Das Orgelspiel beim Gottesdienste soll dessen Charakter im Allgemeinen, dem Inhalte der Lieder im Besonderen entsprechen. Als das geeignetste Mittel, dieser Anforderung zu genügen, tritt hier die freie Improvisation in ihr volles Recht; sie ist Bedürfniss jedes gebildeten Künstlers, und war in früheren Zeiten als Probierstein erlangter Kunstbildung sogar Ehrensache. Man könnte also die Bach'schen Werke höchstens auf den Anfang und das Ende des Gottesdienstes verweisen; aber abgesehen davon, dass dies zwei verlorene Posten sind; wie viel giebt es Organisten, die das Vortrages dieser Sachen vollkommen mächtig sind, und wo ist das dafür empfängliche kunstgebildete Publikum? Den eigentlichen, wahren Zweck seiner Werke hat Bach mehrfach selbst ausgesprochen; sie sollen dienen: zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen Jugend und den Liebhabern und Kennern zur Gemüthsergötzung, also vornehmlich zum Studium. Diesem Zwecke haben sie auch ein Jahrhundert hindurch im reichsten Maasse entsprochen; es haben sich nicht allein alle ausgezeichneten Orgelspieler durch sie gebildet, sondern

wir verdanken ihnen auch, dass der Charakter unserer Orgelkunst ein edler, der Kirche würdiger geblieben ist. Ihr hoher Kunstwerth befähigt sie, dieses schöne Lehr- und Bildungsamt bis in die entferntesten Zeiten fortzuführen und ihre neue, schöne Ausstattung wird dazu kräftig mitwirken. Deshalb sei im Namen der Kunst dem Verleger Herrn Böhme, gegenwärtigem Besitzer der altberühmten Handlung von Peters in Leipzig, und den Herren Herausgebern für ihr schwieriges aber ehrenvoll durchgeführtes Werk, der wärmste Dank gesagt, so wie allen denen, die durch Beiträge oder auf andere Weise das Unternehmen gefördert haben. Es war eine Pflicht der National-Dankbarkeit; es ist das schönste und würdigste Denkmal Bach's, dauernder als eine Bildsäule von Erz oder vergänglichem Stein.

A. Haupt.

Choralmelodienbuch für Schulen und Kirchen evangelischen Bekenntnisses. Mit untergelegten Textversen und berichtigten Lesarten, herausgegeben von Ludwig Erk. Berlin, bei Wilh. Logier, 1847. Preis: 2½ Sgr.

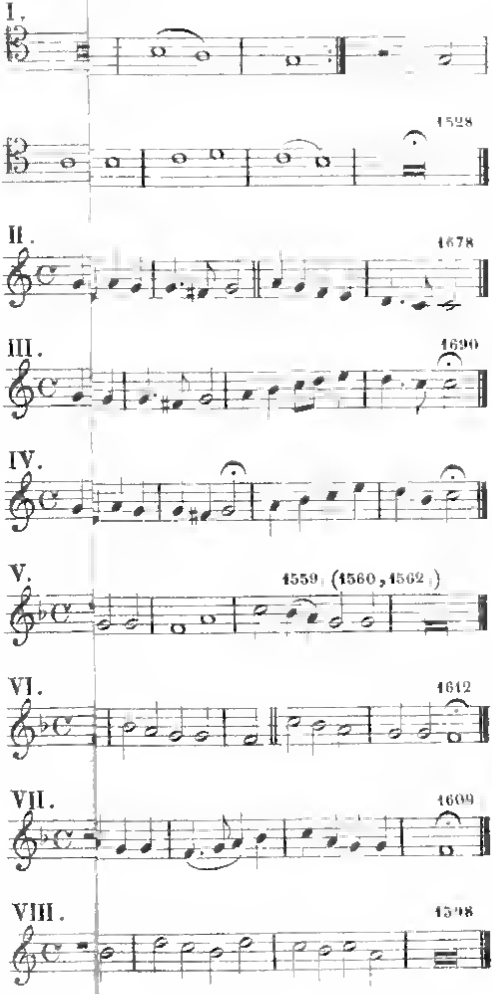
(Mit einer Musik-Beilage.)

Ein dem äusseren Umfange nach sehr kleines, aber rücksichtlich seines Inhaltes interessantes und dankenswerthes Büchlein. Es enthält 86 der bekanntesten und vorzüglichsten Choralmelodien der protestantischen Kirche; von den einzelnen Melodieen sind einige nur mit einer einzigen, andere bald mit zwei, bald mit drei und mehr Strophen Text versehen, und die zusammen gehörenden Strophen sind so gewählt, dass sie ein für sich bestehendes kleines Ganze bilden. Für die Mittheilung sämmtlicher zu einem Liede gehörenden Strophen würde der enge Raum von 48 Seiten in klein 8° nicht ausgereicht haben.

Als Hauptsache dieses Büchleins soll der musikalische Theil desselben gelten, neben welchem jedoch der poetische durchaus nicht vernachlässigt worden ist. Ueber diesen letzteren sei hier nur kurz bemerkt, dass die Texte mit Ausnahme weniger derselben, meistens ganz originalgetreu wiedergegeben sind, und dass an solchen Stellen, wo Abweichungen für gut befunden wurden, grossentheils Bezug auf die vorzüglichsten der neueren Gesangbücher genommen worden ist.

Der musikalische Theil des Büchleins nöthigt uns, auch abgesehen davon, dass wir hier in einem Journal für Musik berichten, schon deshalb näher auf ihn einzugehen, weil der Herr Herausgeber in mehrfacher Hinsicht Neues gebracht hat. Dieses Neue in der Fassung des Büchleins ist hauptsächlich durch ein sorgfältiges Studium der Text- und Melodieenquellen gewonnen worden. Jedoch sei hier nur einzelner Punkte gedacht, und das Weitere dem Leser dieser kleinen Sammlung anheimgestellt.

Der Herausgeber gehört nicht zu denjenigen Verehrern des Chorals, welche nur der alten Form (der rhythmisch bewegteren) das Wort reden, und dagegen die


I.
1528
II.
1678
III.
1690
IV.
V.
1559 (1560, 1562)
VI.
1612
VII.
1609
VIII.
1598

neuere (einfachere) ganz verwerfen möchten. Fast durchgängig hat er sich in der vorliegenden Sammlung der neueren Form zugewendet, und nur hin und wieder, z. B. bei den Chorälen: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" — „Erschienen ist der herrlich Tag" — „Nun lob' mein Seel den Herren" — für die ältere Form entschieden; dies aus dem einfachen Grunde, weil hier eben diese (die alte Form) die singbarere und leichtere ist, wogegen die Behandlungen nach der neueren Form nur steif und unerquicklich erscheinen. Eigentlichen Kennern des Chorals, und nur diesen, nicht aber solchen die gelegentlich auch einmal ein Choralbuch herauszugeben sich gezwungen fühlen, bleibe die Entscheidung überlassen, ob der Herausgeber hierin das Rechte getroffen oder nicht. Ohne massgebend sein zu wollen, und auch ohne sich hier auf eine lange und für jetzt noch ziemlich überflüssige Auseinandersetzung seiner Gründe einzulassen, spricht Referent sich mit dem Herausgeber für die neuere Form als für diejenige aus, welche sich für den gegenwärtigen und aller Wahrscheinlichkeit nach aus nahe liegenden Gründen noch lange unveränderlichen Gemeindegesang als die allein zweckmässige herausgestellt hat. Möge die ältere, rhythmisch complicirtere Form einstweilen nach den kunstmässig gebildeten kirchlichen Sängerchören überlassen werden, mögen diese sie mit allen ihnen nur zu Gebote stehenden Mitteln pflegen und in Aufnahme bringen. Aber die Gemeinde verschone man, wenigstens bis dahin, wo ein allgemeines Kunstinteresse und die Fähigkeit zur Ausführung eines andern als eines möglichst einfachen Gesanges in ihr entstanden und herangebildet ist, ganz und gar mit der älteren Form.

Referent kann deshalb auch nicht in die Klagen derjenigen mit einstimmen, welche die neuere Form so ansehen, als sei diese ein Produkt aus der „Zeit der falschen Aufklärung", ein Product „unchristlichen Sinnes" — „unevangelischen Geistes" u. s. w. — Fragen wir doch: hat denn ein Johann Sebastian Bach und mancher seiner würdigen Nachfolger in der neueren Form des Chorals, in seiner einfachen Haltung, etwas „Unkirchliches und Unevangelisches" geschaffen? hat Bach, der in der Praxis gestärkte Praktiker, in seinen Chorälen etwa die Kirche ausser Acht gelassen? sollte er nicht gewusst haben, was das Beste ist? — — Freilich darf man vorerst auch der neueren Form, wie sie jetzt leider

noch in so vielen Choralbüchern vorliegt, nicht so viel Lob spenden; sie ist unendlich vernachlässigt worden, und es bleibt gar vieles zu thun, um sie von eingeschlichenen Missbräuchen zu reinigen. Vor allen Dingen sind unsere Choräle von den nicht selten ganz zwecklosen und zweckwidrigen Zwischenspielen vollständig zu säubern. Dann sind die vielen Varianten auszuscheiden; fast jeder Choral bietet deren ein Dutzend und darüber, statt welcher in der Regel nur eine Form der Melodie vorhanden sein sollte. Endlich ist denn auch die mitunter ganz unpassende harmonische Begleitung noch zu berücksichtigen, die bald von einem Unvermögen des Bearbeiters zeugt, bald dessen Sucht nach sogenannten seltenen und frappanten harmonischen Combinationen darthut.

Wenn nun der Choral an und für sich erst hergestellt wäre, dann müssten Versuche gemacht werden, die Gemeinde dadurch zu einem wirklichen Gesange zu befähigen, dass man zuerst auf die jüngere Generation in den Schulen einwirkte, und dieser mit der nöthigen Fähigkeit des Singens auch den Geschmack am Gemeindegesange beibrächte. Hierzu ist aber ganz besonders noch erforderlich, dass Herausgeber von Gesang- und Choralbüchern der Gemeinde nicht zumuthen, zu einer und derselben Melodie ganz von einander verschiedene Texte zu singen, z. B. nicht ein freudiges Osterlied zu der Melodie eines ruhigen und sanften Abendliedes, wie dies noch in einem im Jahre 1843 erschienenen neuen Gesangbuche vorgekommen ist. Doch genug hiervon; wenn nur das Nöthigste für die neuere (die einfachere) Haltung des Chorals geschehen und mit Beharrlichkeit durchgeführt wird, so wird nie und nimmermehr von „falscher Aufklärung u. dergl." die Rede sein können; ganz im Gegentheil, die Gemeinde wird dadurch auf den Standpunkt gestellt, den sie als solche einzig und allein einnehmen kann.

An unserm Choralbüchlein von L. Erk liesse sich in Bezug auf das hier Vorhergehende darthun, wie man mit der neueren Form manche Schritte zum Bessern thun könne. In mancher Hinsicht würde Referent an des Herausgebers Stelle noch einen oder noch mehrere Schritte weiter gethan haben. Doch der Referant ist nicht der Autor, und jener hat es hier nur mit dem zu thun, was dieser und wie er es gegeben hat.

Schätzbar sind an dem Büchlein die genauen Angaben über Entstehungsjahr und Quelle der Lieder und Melo-

Digitized by Google

dieen*). Auch sind überall, wo sie sich als entschieden ausgemacht herausgestellt, die betreffenden Dichter und Componisten namhaft gemacht. Dass in diesem Punkte nicht Alles auf Einmal beseitigt werden kann, und dass auch hier noch Viel zu thun übrig bleibt und dem Forscher noch ein weites Feld zu bearbeiten gelassen ist, weiss Jeder, der sich in diesem Fache auch nur einigermassen umgesehen und bethätigt hat.

Die äussere Ausstattung des Büchleins ist empfehlenswerth, so wie die Stellung des Preises: — 86 Melodieen mit untergelegten Texten für $2\frac{1}{2}$ Sgr — mit Dank anerkannt werden muss. Der Druck ist möglichst korrekt; Ref. ist nur Nro. 55 ein entstellender Druckfehler aufgestossen, wo die erste Note des vorletzten Taktes $\bar{e}$ (statt $\bar{b}$) heissen sollte

Vorzugsweise sind die höheren Bürgerschulen und Gymnasien auf dies Erk'sche Choralmelodienbuch aufmerksam zu machen. *H. A.*

Nachtrag zu der vorstehenden Anzeige.

Es ist der Redaction gleich nach dem Erscheinen des Choralmelodieenbuchs von L. Erk, aus einer ihr wohlbekannten Feder ausser der vorstehenden Anzeige auch noch ein Manuscript „beim Durchlesen der Erk'schen Gabe gemachter Notizen" zum beliebigen Gebrauche eingesendt worden, welche sie mit Dank entgegen genommen hat, und um so mehr bei dieser Gelegenheit durch Aufnahme in dieses Journal veröffentlichen zu müssen glaubt, als ihr eines Theils grade jetzt, wo sich so viele Gelehrte mit Forschungen auf dem Gebiete des Chorals beschäftigen und bereits eine Polemik begonnen ist **), der richtige

*) Vrgl. den Nachtrag zu dieser Anzeige, deren geehrtem Hrn. Verf. es der Sache wegen nicht unlieb sein kann, als Anhang zu seinem Referat aus einer andern Feder noch einige genauere Angaben über manche Melodie zu finden. D. Red.

**) Vrgl. 1) das Vorwort zu dem Werke: „Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch Im Auftrage Sr. Excellenz des Herrn Dr. Bunsen, zu dessen Allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuch (Hamburg 1846) bearbeitet und herausgegeben von Dr. Friedrich Filitz. Berlin, bei Besser. Quer-Folio."

Zeitpunkt zu sein scheint, anderntheils ihr auch die Fortsetzung „begründeter Zusätze und erläuternder Bemerkungen“ zur weiteren Mittheilung verheissen wurde*).

Bemerkungen und Zusätze zu dem von L. Erk herausgegebenen Choralmelodienbuche.

Die Melodie Nro. 3: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ hat der Herr Herausgeber mit der Jahreszahl 1535 bezeichnet, und daneben in Klammern (1526?) gesetzt. Soll jene Jahreszahl sich wohl auf v. Winterfeld's Angabe beziehen? (vrgl. dessen evang. Kirchengesang I.) Diese Melodie kommt indessen schon wirklich früher vor und zwar im Erfurter Enchiridion von 1526; sie steht vielleicht auch schon im sogenannten dritten Olearischen G.-B. von 1525. Es möge hier ein Druck derselben vom Jahre 1528 mitgetheilt werden, der sich mit dem Texte: „HErr wer wirt won in deyner hütt“ (der XV. Psalm David: *„Domine quis habitat in tabernaculo.“*) und ohne Vorzeichnung des gewöhnlichen ♭ Bl. 20 des folgenden Werkes befindet. Vrgl. die Notenbeispiele: fig. 1.

„Form vnd ordenung der Euangelischen Meß. Auch dabey das Handtbüchlin geystlicher geseng vnd Psalmen, die in der Christlichen versamlung zu Nürmberg im Newen spital gesungen werden. 1528.“ (16º Querformat.)

---

2) Evangelische Kirchenzeitung. Herausgegeben von E. W. Hengstenberg Bd 40. Heft 1. Januar 1847, Spalte 75. „Gutachten über das Choralbuch zu dem Bunsen'schen Gesangbuche von Dr Filitz. Erthalt auf Ersuchen des Evangelischen Büchervereins.“

3) Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung. Eine musikalische Abhandlung auf die vom kgl. Oberconsistorium hinausgegebenen zwölf rectificirten Chorale, von L. Kraussold, evang. luth. Pf zu Fürth. Fürth, bei Schmul. 1847. 8.

*) Sollten verschiedene Interessenten zur Mittheilung gehaltvoller und die Sache fördernder Ansichten und Beiträge, anderweitig kein passendes öffentliches Organ für dieselben finden, so ist die Redaction der Cäcilia gern bereit, von Zeit zu Zeit in einer eigens dazu bestimmten Rubrik („Hymnologisches“) solche Beiträge aufzunehmen. Die Zusendung der für den Druck bestimmten Manuscripte wird portofrei erbeten; auch macht die Redaction es zur unerlässlichen Bedingung, dass die Herren Verfasser, welche ihr Aufsätze zuschicken, dieselbe mit ihrem wahren Namen und Angabe ihres Standes unterzeichnen, gleichviel, ob später bei der Veröffentlichung durch den Druck gewünscht wird, anonym oder pseudonym aufzutreten.

Ebendaselbst, Bl. 26, steht auch der Text, nach welchem diese Melodie gewöhnlich benannt wird: „Ach Got vom Hymel sich darein"; bei diesem Text fehlt aber die Melodie, und ist bei ihm auch nicht auf die vorstehende Melodie Bl. 20 verwiesen. Zu eben derselben Zeit kommt die Melodie nochmals vor in Martin Agricola's „Musica Instrumentalia deudsch" Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhaw, 1529. Die Zuschrift dieses Büchleins führt das datum: „Magdeburg, am tage Bartholomei. 1528." Da sie hier als Beispiel einer „Tabulthur auff die Lauten" gewählt ist, so findet man sie mit Abweichungen, die in Folge des mehrstimmigen Spiels auf der Laute entstanden sind.

Schliesslich nun noch die beiläufige Bemerkung, dass diese Melodie eben diejenige ist, die Mozert im letzten Finale seiner Oper: „die Zauberflöte" angewandt hat, und die gewöhnlich, aber doch irrig für die Melodie des Chorals: „Christ unser Herr zum Jordan kam" gehalten wird. Vrgl. Gerber's Neues Lex. d. Tonkünstler. III. 497.

Die Johann Rosenmüller'sche Melodie: „Alle Menschen müssen sterben" cursirt unter sehr verschiedenen Lesarten. Für eine der besseren halten wir die von Herrn Erk unter Nr. 8 mitgetheilte. Sie ist der Berliner *„Praxis pietatis melica"* vom Jahre 1678 (S. 1150, Nro. 660) entnommen. Demnach ist es also dem fleissigen Herrn von Winterfeld (Evang. Kirchengesang. Th. II.) nicht gelungen, das Alter dieser Melodie genau zu erforschen, wenn er sie in das Jahr 1690 setzt. (Vrgl. die *Praxis piet. mel.* von diesem Jahre.) Da die erstgenannte Quelle (von 1678) nicht Jedem zugänglich sein dürfte, so möge auch diese Melodie hier, (jedoch ohne den dort beigefügten Bass) einen Platz finden. (Fig. II.) In der von Jacob Hintza zum Druck beförderten *Praxis piet. mel.* 1690 hat sie folgende Form: (Fig. III.) die Aenderung der vierten Noten des zweiten Taktes, welche auch in Erk's Melodienbuch aufgenommen worden, kann mit Rücksicht auf die Schlussnote des vierten Taktes gebilligt werden. Dagegen scheint der Schlusssatz (vrgl. die letzten 3 Takte) als ein ganz unstatthafter Auswuchs der sonst so edel gehaltenen Melodie gelten zu können. Diese ungebührliche Hebung hat wahrscheinlich denn auch die in neueren Choralbuchern, z. B. von Rinck und von Kühnau vorkommenden weiteren Hebungen im

zweiten und dritten Satze veranlasst. (Vrgl. Fig. IV.) Man fühlte, die Hebung im letzten Takte der Jac. Hintze'schen Lesart war zu mächtig, und deshalb versuchte man, durch vorangeschickte Hebungen im Ganzen ein Gleichgewicht herzustellen. Aber eben hierdurch verlor das Original der Melodie seine ruhige und wohlthuende Haltung und wurde etwas ganz Anderes, was nicht mehr zum Text passte. Die Lesart bei Rinck und Kühnau hat jedoch glücklicher Weise noch nicht überall Eingang gefunden, und noch ist es Zeit, zur bessern ältern Lesart zurück zu kehren. — In den Hamburgischen Choralbüchern, wie z. B. von Bronner (Hamburg, 1715) stimmt die Melodie in der Hauptsache mit der hier angeführten Lesart von 1678 überein; nur im zweiten Takt ist die Hintze'sche Lesart von 1690 aufgenommen. Wer sich übrigens einen guten Eindruck von der älteren Lesart der Melodie verschaffen will, den darf man auf die in Joh. Seb. Bach's Choralgesängen (Leipzig 1831) Seite 90 mitgetheilte Harmonisirung verweisen.

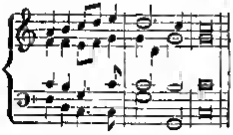
Nun noch eine Bemerkung über den fraglichen Autor dieser Melodie.

Was mag Herr von Winterfeld für einen Grund haben, dass er diese Melodie dem Jacob Hintze zuschreibt? Die beim Bass stehenden Buchstaben *J. H.* geben wohl keine Veranlassung dazu. Wollte man aber diese auf Hintze's Autorschaft deuten, so könnten mit eben demselben Recht noch mehrere andere Melodieen, die mit *J. H.* bezeichnet sind, dem Jakob Hintze zugeschrieben werden; z. B. gleich die auf Seite 1359 der *Praxis pietatis melica* vom J. 1690 befindliche Melodie: „Christus ist mein Leben." Diese findet sich aber schon bei Melchior Vulpius (1609) und kann also unmöglich von Jacob Hinze herrühren, der erst 1622 geboren ist. — Ferner die Melodie: „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht," welche in Heinrich Albert's Arien, (1648.) vorkommt und unzweifelhaft diesem Componisten angehört. Die Buchstaben *J. H.* deuten hier also nur auf die Harmonisirung, die dem Jakob Hintze zugeschrieben werden kann, und eben so mag es sich denn auch mit obiger Melodie von Joh. Rosenmüller verhalten. So ist es auch durchaus noch nicht mit Sicherheit erwiesen, dass Hintze der Autor der bekannten Melodie ist: „Gieb dich zufrieden und sei stille." Allerdings kommt sie in der Ausgabe von 1690 mit der Signatur *J. H.* vor; allein sie findet sich auch schon im Lüneburger Ge-

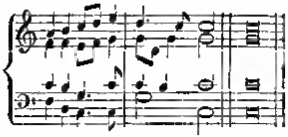
sangbuch von 1694, dessen Vorrede jedoch von 1686 ist. (Vrgl. daselbst S. 655 die Melodie in weit besserer Form und mehr antiker Haltung.)

Es ist noch anzuführen, dass bei Herrn von Winterfeld die beiden Schlusstakte der Melodie: „Alle Menschen müssen sterben" nicht so, wie bei Hintze, (1690) vorkommen, sondern in veranderter Lesart.

v. Winterfeld, II. Nro. 95.



J. Hintze. 1690.



Die letzte Note der Hintze'schen Lesart ist nur Repetition der vorletzten Note. Der in der Ausgabe von 1690 vorkommende Druckfehler (im letzten Takte des Altes sind sämmtliche Noten in doppelter Länge gegeben) fällt leicht in die Augen.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass E. E. Koch (im I. Th. S. 421. seiner „Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs", Stuttgart, 1847) Herrn von Winterfeld's Notiz uber das mehrerwähnte Lied nicht nur nicht genau wiedergegeben, sondern zu derselben auch noch eigene Irrthümer hinzugesetzt hat. In der Ausgabe der *Praxis pietatis melica* vom Jahre 1666 ist nicht ein einziges der dort angezogenen Lieder enthalten!

Die Melodie Nro. 35: „Jesu, der du meine Seele" —, welche bei Erk die Jahreszahl 1712 führt, will Herr Dr. A. J. Rambach schon in J. G. Chr. Störl's Choralbuch vom Jahre 1711 gefunden haben.

Nro. 42 des Erk'schen Choralbuches, „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich." — Dieser Melodie hat der Herausgeber die Jahreszahl 1560 beigesetzt, und daneben mit einem Fragezeichen 1554 eingeklammert. Hierüber folgende Bemerkungen.

1. Da sich diese Melodie auf Bl. 14 des von Nic. Hermann herausgegebenen Werkes: „Euangelia auf alle

Son- und Fest-Tage im gantzen Jar" u. s. w. (gedr. zu Wittemberg durch Georgen Rhawen Erben. 1562 in 8°) vorfindet, und die Dedication „Am Sonntag Trinitatis. Anno 1559" geschrieben worden, so hätte hier statt 1560 wenigstens 1559 stehen können.

2. Nach einer verbürgten handschriftlichen Notiz des Herrn Dr. A. J. Rambach in Hamburg, existirt von dieser Melodie ein einzelner Abdruck, der im Jahre 1554 zu Leipzig, und zwar in Verbindung mit dem Text: „Kompt her jr liebsten Schwesterlein" u. s. w. erschienen ist. Dasselbe Lied nun findet sich wieder in dem oben angeführten Werk: „Evangelia" u. s. w. 1562; es steht auf Bl. 145 und der hier folgenden Ueberschrift:

„Ein Christlicher Abendreien, vom Leben vnd Ampt Johannis des Teuffers, fur Christliche, züchtige Jungfrewlein." (Vrgl. fig. V.)

Von dem Texte, der dort aus 44 Strophen besteht, möge hier die erste Strophe eine Stelle finden:

Kompt her jr liebsten Schwesterlein
An diesen Abendtantz,
Last vns ein geistlichs Liedelein
Singen vmb einen Krantz. :,:

Ebendaselbst, (Bl. 14.) findet sich dieselbe Melodie, (nur für die beiden Viertelnoten $\bar{g}$ und $\bar{f}$ im achten Takte steht die Note $\bar{f}$ als eine Halbenote) mit dem jetzt noch gebräuchlichen kirchlichen Text: „Lobt Gott ihr Christen alle gleich" — nach welchem denn auch die Melodie benannt wird. Als Haupt-Ueberschrift steht: „Drei geistliche Weihnacht Lieder (es ist das erste derselben) vom newgebornen Kindlein Jhesu, Für die Kinder, im Joachimsthal. N. H." (d. h. Nicolaus Hermann.)

Ferner kommt dieselbe Melodie zum drittenmal vor auf Bl. R IIII. in Nicolaus Hermans: „Die Historien von der Sindflut, u. s. w. Wittemberg 1562." (in 8°). Die Dedication ist vom Jahre 1560. Das Lied, wozu die Melodie benutzt worden, führt die Ueberschrift:

„Ein Brautlied, zu ehren gemacht dem Wolgebornen Grauen vnd Herrn, Herrn Andre Schlicken, Grauen zu Passann vnd Weissenkirchen (u. s. w.) Herrn vff Winteritz (u. s. w.) Anno 1560." Die erste von den acht Strophen des Liedes heisst:

„Graf Andres Schlick der edle Herr
Gibt sich in Ehlichen stand,
Das er bewar sein zucht vnd ehr
Furs Satans trug und bandt. :,:

Die dem Liede beigefügte Jahreszahl, 1560, mag wohl die Veranlassung gegeben haben, dass Herr von Winterfeld diese Melodie in's Jahr 1560 setzt. Dieso Jahrszahl könnte aber, dem Vorstehenden nach zu urtheilen, nur auf das Lied, nicht aber auf die Melodie bezogen werden.

3. Nachdem wir nun schon Graff Andres Schlick auf diese Melodie haben hinnehmen müssen, so wird es auch nicht weiter befremden können, wenn schliesslich noch die Bemerkung hinzugefügt wird, dass auch das bekannte Wiegenlied:

„Ay schlaff, mein liebes Kindelein, vnd thu deine euglein zu." u. s. w.

(vrgl. Wackernagel's Kirchenlied, S. 390), welches der Joachimsthal'sche Pfarrer Joh. Mathesius gedichtet, im Dresdener Gesangbuch vom Jahre 1593 genau nach derselben Melodie, wie sie hier unter Fig. V mitgetheilt ist, gesungen wird. In Seth. Calvisius *„Harmonia Cantionum ecclesiasticarum etc.* Leipzig, 1612." Seite 392 (auch 1597 u. 1598) steht zu dem eben angeführten Wiegenliede folgende (als Variante anzunehmende?) Melodie. Vrgl. Fig. VI. Es ist leicht möglich, dass das Lied des Mathesius als der früheste Text unserer Melodie gilt und vielleicht mit dem bei Wackernagel Seite 390 angegebenen Nurnberger Druck des „Friedrich Gutknecht schon vorhanden gewesen.

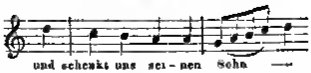
4. Eine sehr beachtenswerthe Lesart der Melodie giebt Michael Praetorius in seinen *Musis sionia* 1609. Vrgl. Fig. VII. — Die dort befindliche vierstimmige Harmonisirung findet sich wieder mitgetheilt in den von L. Erk und Fr. Filitz herausgegebenen „Vierstimmigen Choralsätzen der vornehmsten Meister des XVI. u. XVII. Jahrhunderts. Th. I. Essen, 1845. 4°. *).

Der Vollständigkeit und Vergleichung wegen wird hier eine noch stärker abweichende Lesart der Melodie von ihrer ursprünglichen Form eine Stelle finden dürfen, die sich auf S. 403 unter Nro. 189 des folgenden Werkes befindet. (Vrgl. Fig. VIII.)

*) Vrgl. XXIV. Bd. S. 226 dieser Zeitschrift. D. Red.

„New Catechismus Gesangbüchlein, (u. s. w) durch Davidem Wolderum. Hamburg, 1598.“ in 8°.

In allen hier mitgetheilten Lesarten ist der Melodie eine natürliche Haltung nicht abzusprechen. Weniger gut aber erscheint dieselbe in der von Herrn L. Erk in seinem Choralmelodienbuch unter Nro. 42 mitgetheilten Form, in welcher die vierte Melodiezeile in mehrfacher Hinsicht zu tadeln ist. Hier das Beispiel in Noten:



Das Melisma der fünf Noten auf dem Vokal *o* kann jedenfalls nur als eine für den Gemeindegesang ganz ungefügige und ungehörige Form der Melodie betrachtet werden. Leider aber hat sich dennoch diese Form im Volke dermassen festgesetzt, dass es sehr schwer halten wird, wieder davon zurück zu kommen. Dies mag denn auch wohl der Grund sein, weshalb der Herausgeber (Erk) sich nicht zur Aufnahme der Originallesart hat verstehen wollen. Die Wiederaufnahme der ursprunglichen Melodie wäre hier, nachdem ein späterer Gebrauch oder eigentlich Missbrauch sich längst eingeschlichen und festgesetzt hat, eine bedenkliche Neuerung gewesen; allein durch Rücksicht auf üble Gewohnheit darf die Einsicht eines Bessern nicht zurückgedrängt werden. Wo die Neuerung zugleich Verbesserung ist, muss sie, wenn auch nur nach und nach, doch ihren Platz angewiesen erhalten; denn nur eben hierdurch kann dem durch manche unleidliche Varianten verdorbenen und häufig unerquicklichen Gemeindegesang ein Nutzen gestiftet werden*).

*) Die Fortsetzung dieser Mittheilungen, die sich vorerst auf die Melodie „Nun danket alle Gott“ beziehen, folgt nächstens.

Die Red.

Die Kunst des Gesanges

von

Garcia.

Zweiter Theil. *)

(Gleichzeitig wie zu Paris erscheint dieses Werk mit deutscher Uebersetzung in Mainz bei B Schott's Söhnen.)

Manuel Garcia, Professor am königl. Conservatorium der Musik zu Paris, hat der Redaction der *critique musicale* einige Auszüge seines gediegenen, bald erscheinenden Werkes: „Die Kunst des Gesanges, zweiter Theil" mitgetheilt. Als Erbe und Verbreiter der grossen von Vater Garcia gegründeten Schule hat dieser kenntnissreiche Gesanglehrer dieselbe noch mit seinen eignen Erfahrungen bereichert. Er ist der erste, der in Frankreich die Theorie der Klangfarben aufstellt und die Kunst lehrt, sie auf naturgemässe Weise mit einander so zu verbinden, dass dem Gesange hiermit die Mittel zu Gebote stehen, jene wirkungsvolle Contraste hervorzubringen, die einem sinnigen und wahren Ausdruck sein Colorit verleihen.

Die hier mitgetheilten Abhandlungen über die Aussprache und den Accent sind sowohl in melodischer als auch rhythmischer und grammatikalischer Beziehung gleich beachtenswerth. —

In dem ersten Theil dieses Werks haben wir die verschiedenen Elemente des Gesanges kennen gelernt: die Stimmgebung, die Vokalisation und die Werkzeuge, welche diese Wunder hervorzubringen im Stande sind. In dem zweiten wollen wir uns nun mit dem eigentlichen Gesang beschäftigen, d. h. mit der Vereinigung des Wortes und der Melodie und dabei die Wahl der verschiedenen Kunstmittel bezeichnen, welche einem jeden melodischen Gedan-

*) Vergl. Bd. XXII. Heft 85.

ken seinen ihm eigenthümlichen Charakter zu geben im Stande ist.

Von der Ansprache.

„Die Deutlichkeit der Aussprache ist für den Gesang „von der höchsten Wichtigkeit. Ein Sänger, der sie nicht „besitzt, versetzt seine Zuhörer in eine peinliche Lage und „zerstört ihnen, durch die beständige Anstrengung, den „Sinn der Worte zu erfassen, beinahe die ganze Wirkung „des Gesangs*)".

Bis hierher haben wir die Vokale nur als Mittel untersucht, den Gesangton herzugeben; nun wollen wir auch ihre Verbindung mit den Consonanten betrachten. Bei der Untersuchung der beiden Bestandtheile des Wortes (der Consonanten und der Vokale) werden wir uns aber nur auf ihre Beziehung zu dem Gesange und auf die Betrachtung des für uns besonderen Gesichtspunktes beschränken.

Hat der Sänger den Mechanismus, welcher die Vokale und die Consonanten hervorbringt, nicht mit Aufmerksamkeit zergliedert, so fehlt seiner Aussprache die Leichtigkeit und die Kraft, er kennt das Geheimniss nicht, seiner Stimme die Entwickelung und die Gleichheit zu bewahren, welche er durch die einfache Vokalisation erhalten würde, und er kann sich für den Ausdruck der Leidenschaft der erforderlichen Klangfarbe nicht nach seinem Belieben bedienen.

Diese Bemerkungen wollen wir in nachfolgender Ordnung näher darlegen.

Vokale;

Consonanten;

Prosodischer Accent (Zeitmaass der Vokale);

Betonung der Aussprache (Zeitmaass der Consonanten);

Breite oder Halten der Stimme auf den Worten.

Von den Vokalen.

Der Gesangton so wie der Sprachton wird durch das Zusammenwirken der nämlichen Organe erzeugt, und durch-

*) *Burja. Mémoire des sciences sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin 1803. p. 34.*

läuft bis zu seinem Ausströmen dieselben zwei Höhlungen, den Mund und die Nasenhöhlen.

Die erste dieser Höhlungen ist die wichtigste, weil ihre Wände und die darin befindlichen Organe die hauptsächlich wirkende Kraft für die Aussprache des Wortes sind. In der That tragen zu der Aussprache der verschiedenen Elemente des Wortes bei, theils vereint, theils wechselsweise, die Zunge, das Gaumsegel, die Muskeln, welche bis in den Bau der Stimmröhre laufen, die Zähne und die Lippen; bei dieser Verrichtung übernimmt ebenso die sehr veränderliche Entfernung der Kinnbacken eine bedeutende Rolle. Auf diese Weise kann der Mund, vermittelst der Beweglichkeit eines Theils seiner Wände, nach Erforderniss seinen Durchmesser, seine Länge und seine innere Stellung verändern; jede dieser angenommenen Gestaltungen wird so eine verschiedene Form, in welcher die Stimme bei ihrem Durchgang eine bestimmte Klangfarbe erhält. Die Vokale sind also das Ergebniss der Veränderungen, welche der Klang bei seinem Durchgang durch die Stimmröhre erhält.

„Der daraus hervorgehende einfache Klang *(Charles „de Brosses, traité de la formation mecanique des langues, „t. I. p. 77, an IX.)* versinnlicht dem Ohr die der Stimm„röhre durch das Einblasen des Athems gegebene Gestalt. „Die Verschiedenheit des einfachen Klanges verhält sich „wie die Verschiedenheit dieser Gestalt und weil nun eine „biegsame Röhre durch unmerkliche Abstufungen von ihrem „weitesten Durchmesser und ihrer grössten Länge in den „engsten und verkürztesten Zustand versetzt werden kann, „so folgt hieraus seine grosse Mannigfaltigkeit.“ Folglich muss die Zahl der Vokalen nothwendigerweise von dem Bau und der Beweglichkeit der Organe abhängen und man findet daher auch deren Zahl auf sehr verschiedene Weise von den verschiedenen Schriftstellern angegeben.

Für die französische Sprache wurde sie nach und nach von den verschiedenen Grammatikern von sieben bis zu neunzehn vermehrt.

Die Italiener anerkennen gewöhnlich nur sieben Vokale: *A, E, È, I, O, O, U.* Man könnte jedoch deren zehn und mehr annehmen, da jeder der fünf Vokale wenigstens zwei verschiedene Klänge darbietet.

Die Behauptung von *de Brosses* wird durch den Gebrauch der Sprachen vollkommen gerechtfertigt, da dieser beweisst, dass die Zahl der Vokale in ihrer Schattirung unbegrenzt ist. Denn wenn auch die Schrift uns die Vokale vermittelst unveränderlicher Zeichen darstellt, so ergiebt sich doch bei jedem derselben eine leicht wahrzunehmende Verschiedenheit, sobald wir ihn von verschiedenen Individuen aussprechen hören. Noch mehr, dieselbe Person, dasselbe Wort aussprechend giebt den darin enthaltenen Vokalen nicht immer weder den gleichen Klang, noch den gleichen Werth. Sobald irgend eine Leidenschaft den Sprechenden bewegt, erleiden die Vokale den unwillkürlichen Einfluss dieser inneren Bewegung und ertönen unserem Ohr bald in hellerem bald in dunklerem Klang. Bei dem Wort *amour* z. B. wird das *a* nicht dieselbe Farbe erhalten bei dem Ausdruck der Zärtlichkeit, des Zornes, des Scherzes, der Bitte oder der Drohung. Obgleich nun jeder Vokal eine Menge Verschiedenheiten erleidet, so scheint er dennoch keiner unterworfen zu sein und sich immer nur auf eine unveränderliche Grundfarbe zu beziehen. Diese Täuschung findet ihre Erklärung aber leicht bei dem Aussprechen eines Gedankens; alle Vokale verändern sich nämlich in demselben Verhältniss, ihre Beziehungen bleiben aber dieselben und ihre Gesammtwirkung nur nimmt eine der besonderen Leidenschaft des Sprechenden oder Singenden angemessene und übereinstimmende Farbe an.

Das Zusammenhalten des Vorhergehenden mit dem, was wir über den Mechanismus der Klangfarben gesagt, lässt die grosse Aehnlichkeit der Hervorbringung der Vokale und der Klangfarben erkennen. Aus diesem gleichen Mechanismus entspringt nothwendigerweise ein Verhältniss wechselseitiger Abhängigkeit des Vokalen und der

Klangfarbe; man kann diesen ohne die andern nicht verändern. Diese Bemerkung ist ein wichtiges und reichhaltiges Ergebniss für den Sänger; sie setzt ihn in den Stand, bei dem Gebrauch eines jeden Vokalen demselben die der beabsichtigten Wirkung entsprechendste Klangfarbe zu geben und zu gleicher Zeit in dem ganzen Umfang seiner Stimme eine vollkommene Gleichheit zu erhalten. Die Wahl der Klangfarbe für jeden Vokalen wird daher von zwei verschiedenen Dingen abhängig, dem logischen oder declamatorischen Accent und der Nothwendigkeit, dem Instrument in seinem ganzen Umfang eine untadelhafte Gleichheit und Reinheit zu erhalten. Einige Beispiele werden hier wohl nothwendig, um unsere Ansicht näher zu beleuchten.

1) Der Klang der Stimme muss, sowie und soviel es die Leidenschaften erfordern, sich verändern.

Sollen Melodie und Worte einen tiefen Schmerz ausdrücken, so wird ein der Stimme Glanz verleihender Klang den Ausdruck entstellen. Zum Beispiel, der für den Auftritt Figaro's passende hell strahlende Ton:

„Largo al factotum della citta."

oder für Don Juan's Lied:

„Fin che han dal vino."

würde schreiend und nicht an seiner Stelle sein in der Arie Joseph's:

„champs paternels"

oder in dem Andante von Wilhelm Tell:

„Sois immobile et vers la terre."

Drückt dagegen die Melodie heitere und dabei erregte Empfindungen aus, so kann ein heller Klang nicht allein der Leidenschaft Colorit, sondern auch dem Ausströmen der Stimme Glanz verleihen. Ein bedeckter dunkler Klang würde die Wirkung der Heiserkeit hervorbringen.

2) Bei dem Wechsel des Stimmklangs, soviel dies die Leidenschaft erfordert, muss jedoch eine vollkommene Gleichheit aller Töne erhalten werden und hierfür geben wir eine wichtige Regel.

Der Sänger muss, um dem Ohr die Gleichheit der Stimme fühlbar zu machen, mit gewandter Anwendung der stimmerzeugenden Organe unmerklich den Vokalen verändern; für die hohen Töne hat er ihn gemässigt und in fortschreitender Schattirung abzurunden, für die tiefen ihn ebenso zu erhellen, so dass die nur scheinbare Gleichheit der Stimme nur das Ergebniss einer wirklichen, aber durch den Vokalen gemilderten Ungleichheit wird. Dieses auf die verschiedenen Vokale angewendete Verfahren liefert uns folgende Abstufungen.

1. Das *A* nähert sich dem *O*.
2. Das offene *É* dem *E*, nach diesem dem *EU*.
3. Das *I* dem *Ü* ohne Hülfe der Lippen.
4. Das *O* dem *OU*.

Die Anwendung dieser Regel umfasst jedes Register in seinem ganzen Umfang. Bliebe der Vokal immer offen, wie z. B. das *A* in dem Wort *Armée*, so würde er den tiefen und mittleren Tönen Glanz verleihen, aber die höheren würden schreiend; bliebe im Gegentheil der Vokal unverändert bedeckt, wie das *O* in dem Wort *Apotre*, so erhielten die höheren Töne ein volles und rundes, die tieferen ein trübes und dumpfes Colorit.

Jeder sich erhellende Vokal folgt in umgekehrter Weise den oben bezeichneten Abstufungen; z. B. das *OU* nähert sich dem *O*, das *O* dem *A*.

Hierbei ist noch zu bemerken, dass die zu spitzen Vokale wie *Ü* und *I* der Italiener und das *Ü* der Franzosen die Stimmorgane zusammenziehen und ihnen in allen ihren Theilen hinderlich sein würden; der Sänger muss daher, um diesen Hindernissen zu begegnen, diese Vokale sorgfältig ein wenig mehr offen nehmen, als dies die Aussprache des Wortes verträgt.

Nur ein ausgebildeter feiner Geschmack kann die verschiedenen, von uns hier besprochenen Veränderungen bestimmen und ihre Anwendung muss durch unbestreitbare Zweckmässigkeit gerechtfertigt werden; die Erfahrung allein dient hierbei als Leitfaden. Die Nothwendigkeit,

alle Klangfarben der Stimme in seiner Gewalt zu haben, hat uns eine Uebung erfinden lassen, welche wir als eine der nützlichsten von unserer praktischen Erfahrung uns gelieferten betrachten. Nämlich „Einen Ton in einem Athem durch alle Abstufungen der Klangfarben von der hellsten bis zur dunkelsten und hinauf wieder in einem Athem von der dunkelsten zur hellsten zu führen und zwar so, dass er während der ganzen Uebung gleichen Grad der Stärke behält.“

Wie schon oben bemerkt, bewerkstelligt sich das Hervorbringen der Stimme durch zwei Höhlungen, deren zweite die Nase ist. Ihre Verrichtung besteht darin, zu dem Klange der Stimme bei offenem Munde beizutragen und bei geschlossenem ihn durch ein näselndes Nachklingen vollständig zu mildern, theils mit der Zunge für das *N*, theils mit den Lippen für das *M*. Die Italiener kennen keine eigentlichen Nasen-Vokale; in ihrer Sprache theilt die Nase ihr Nachklingen dem *M* und *N* nur dann mit, wenn einer dieser beiden Consonanten eine Sylbe beginnt oder schliesst, aber nie bei dem Aushalten eines Vokales, z. B.

A... ngelo. Te... mpo. N... e... mbo. M... a... nto.

Die Franzosen lassen dagegen das näselnde Nachklingen hören, nicht allein nach den Vokalen, sondern auch während sie ihn hervorbringen. Diese in dem Ton der Rede und Deklamation ganz gewöhnliche Art scheint uns jedoch mit der Anmuth des Gesangtons unvereinbar, und wir wagen um so mehr sie ganz zu verwerfen, als sie schon früher von französischen Musik- und Sprachgelehrten verbannt wurde; von diesen erwähnen wir nur der uns unverwerflich scheinenden Autorität eines *Brossard, Berard, de Brosses.*

Von den Consonanten.

„Die Consonanten entstehen durch den gegenseitigen Druck der beiden Theile des Stimmwerkzeuges und aus der Erschütterung der Luft, welchen man in dem Augen-

blick, wo sich beide Theile wieder von einander trennen, vernimmt." (*Court de Gébelin, histoire naturelle de la parole. Paris, chap. V, page 85.*)

Will man z. B. den Consonanten *M* aussprechen, so legen sich die Lippen die eine gegen die andere fest zusammen und nach einigen Augenblicken des Drucks trennen sie sich wieder und theilen der Luft den Laut des Consonanten mit. Bei der Aussprache des Consonanten *D* stützt die Spitze der Zunge sich zuerst gegen die Wurzel der Zähne und trennt sich hierauf wieder von ihr. Alle übrige Consonanten ergeben die Anwendung des nämlichen Princips.

Diese zwei entgegengesetzten und unerlässlichen Bewegungen wurden, ohne sie so genau beschrieben zu haben, nicht desto weniger schon vollkommen von *Berard* und *Blanchet* begriffen; sie nannten die erste dieser Bewegungen, mit welcher sich ein Organ auf das andere stützt, die Vorbereitung (*préparation*) und die andere, mit welcher sich dasselbe wieder von dem andern trennt, die Ausführung (*exécution*). Das von Gébelin für die Bezeichnung dieser Bewegung gebrauchte Wort „Erschütterung" (*explosion*) scheint uns den Vorzug zu verdienen; wir werden es beibehalten und nöthigenfalls in Erinnerung bringen.

Das Ohr unterscheidet ohne Mühe, von welchen Organen eine jede Bewegung ausgegangen, auf welchen Punkten diese in Berührung gekommen, und welchen Grad der Kraft sie bei dem Druck und in dem Augenblick ihrer Trennung entwickelt haben.

Diese beiden Bewegungen erzeugen, nach dem Bedürfniss einer jeden Sprache, eine grosse Zahl von Consonanten, welche man nach dem Namen der Organe unterscheidet, die ihnen ihren besonderen Charakter verleihen.

Betrachtet man diese allein nach ihrer Dauer in der Rede, so theilt man sie in lang- und kurzdauernde ein.

Die ersteren sind: *B*, welches *C, D, F, G* ausgesprochen wie in dem Wort *génie*, hartes *G*; französisches *I*, spanisches *I, L, M, N, R, S, V, X, Z.*

Die letzteren (d. h. die kurzdauernden Consonanten) sind: hartes *C* und italienisches *C, K, P, Q, T.*

Die Vorbereitung der ersteren erzeugt ein anhaltendes Lauten, die der letzteren ein abgebrochenes oder stummes. Diese Betrachtung ist von grosser Wichtigkeit für den Sänger.

Der angehende Sänger muss sich genaue Rechenschaft ablegen können, an welchem Punkte die Organe sich in Berührung setzen, und welche Art ihrer Thatigkeit dazu dient, die Consonanten zu bilden. Mit dieser Kenntniss wird er seine Bewegungen auf die nothwendigen Organe zu beschranken und diese der einfachsten und natürlichsten Thätigkeit zu unterwerfen wissen.

Der Mangel, diesem Studium die gehörige Sorgfalt gewidmet zu haben, veranlasst manche Sänger, mit den nothwendigen Bewegungen die Thatigkeit nicht nothwendiger Organe zu verbinden und z. B. die Lippen und die Kinnbacken in Bewegung zu setzen, wenn die Zunge allein thätig sein sollte.

Andere bringen die Consonanten durch einen schlecht geleiteten Mechanismus hervor; sie nehmen die Betonung entweder auf einem zu breiten Punkt oder versetzen den Betonungspunkt wie bei dem *D* und *T.*

Von den Accenten.

In jeder Sprache lassen sich leicht verschiedene Arten der Accente unterscheiden.

Der prosodische Accent, welcher die Dauer der langen und kurzen Vokale unterscheidet, d. h. ihr Zeitmass bezeichnet.

Der grammatikalische Accent, welcher den offenen oder geschlossenen Klang der Vokale angiebt.

Der geschriebene Accent oder die bildlichen Zeichen des grammatikalischen Accents.

Der logische Accent, durch welchen der Sinn der Rede und die sich beziehende Wichtigkeit der verschiedenen Gedanken und Sätze, welche den Bau einer Periode be-

gründen, hervortritt. Die Interpunktion unserer Sprachen dient zum Theil dazu, diesen Accent zu bestimmen.

Der pathetische Accent, welcher sich durch den Ausdruck ankündigt, den die Herrschaft heftiger Leidenschaften der Stimme verleiht.

Endlich der nationale Accent.

Die Unterscheidung dieser Accente, alle unzertrennlich von dem menschlichen Wort, ist für die Kenntniss und das Studium der mit einem jeden derselben verbundenen Eigenthümlichkeit und für die Bedeutung, welche ihnen bei dem Gesange zukommt, nicht zu umgehen.

Von dem prosodischen Accent. (*Accent tonico.*)

Der Geist, fortgezogen von der Schnelligkeit der Auffassung, verweilt in der Sprache bei dem einzelnen Worte nur auf einem Punkt, auf einer Sylbe, für welche er die Thätigkeit der Organe entwickelt, indem er die anderen Sylben, so zu sagen, auszusprechen vernachlässigt. Dieses Hervortreten, welches die Wichtigkeit der bevorzugten Sylbe bestimmt, bildet den prosodischen Accent. Dieser Accent befindet sich beinahe in allen Sprachen nur auf einer Sylbe des Wortes, so ausgedehnt diese auch sein möge, und wird durch die Verlängerung der Dauer erzeugt.

A priori kann man behaupten, dass alle Sprachen ein Zeitmaass haben. Das Bedürfniss, unsere Empfindungen in ihrer ganzen Kraft auszudrücken, nöthigt uns die Stimme zu betonen und die Worte, welche wir hervortreten lassen wollen, zu verlängern; wir verweilen auf dem wichtigsten Vokal des Wortes. Mit dieser Verlängerung verbindet sich öfters noch die Hebung und das Anschwellen der Stimme, sowie der besondere Klang des Vokalen. Diese vier verschiedenen Elemente sind aber, wenn auch gewöhnlich vereinigt, nichts destoweniger von einander zu unterscheiden. Die erste allein bezeichnet den prosodischen Accent oder das Zeitmass. Diese vier so verschiedenen Elemente: die Verlängerung, der Klang, die Stärke und

die Hebung, werden im Allgemeinen unter der Benennung „grammatikalische Accente" mit einander verwechselt.

Die zwei erstern dieser Thätigkeiten sind die einzigen Bestandtheile der grammatikalischen Accente und sie wären demnach allein den Zeichen des scharfen, schweren und gedehnten Accentes zu unterwerfen.

In Bezug der Stärke und Hebung sind unserem Dafürhalten nach die Accente nur als rhetorische zu betrachten.

Auf diese Weise den grammatikalischen Charakter beleuchtend, wird es leicht, zu zeigen, dass die bildlichen Zeichen, welche diesen Charakter darstellen, einem geregelten System nicht unterworfen waren; denn bei dem ersten Hinblick gewahrt man, dass die Charaktere für die grammatikalischen Accente nur zweifach: „die Dauer und der Klang des Vokalen," während die Zeichen, die sie darstellen sollen, dreifach sind.

1) Der scharfe Accent; er dient nur, den abgeschlossenen Klang zu bestimmen, und wird ausschliesslich bei dem Vokalen *E* angewendet, z. B. *Bonté.*

2) Der schwere Accent; dieser bestimmt zugleich den Klang und die Dauer der Vokalen *A* und *E*. z. B. *Là, fève;* bezüglich des Klanges wirkt er auf gleiche Weise, indem er die beiden Vokale öffnet, aber bezüglich der Dauer ist seine Thätigkeit eine doppelte, da er das *A* kurz und das *E* lang macht.

3) Der gedehnte Accent, welcher gleichfalls den Klang und die Dauer bestimmt; den Vokalen verlängert er allenthalben wie in den Worten *âme, tête, gâte, dôme, flûte*; aber bald öffnet er den Klang *(tête, gâte)*, bald bedeckt er ihn *(âme, dôme, flûte)*.

Wenige Aufmerksamkeit reicht hin, die betonte Sylbe von allen übrigen des Wortes zu unterscheiden, z. B.:

Entra l'uome allor che nasce.

Champs paternels, Hebron, d'ouce valleé, etc.

Alle Worte haben eine betonte Sylbe, und selbst die einsylbigen machen von dieser Regel keine Ausnahme, aber

die Betonung verträgt verschiedene Schattirungen, welche dem Werthe der die Phrase bildenden Worte angemessen sind; auch erhält das Hauptwort, seiner Wichtigkeit halber, einen stärkeren Accent als die es umgebenden Wörter.

Betonungspunkt der Consonanten.

Ausser dem prosodischen Accent ist bei den Worten noch der Betonungspunkt der Consonanten in Betracht zu nehmen; dieser Punkt besteht in einem stärkeren und länger vorbereiteten Anstoss, welcher vorzüglich einzelnen Consonanten gegeben wird. z. B.:

T..... M..... S..p.. S..c..t.
Toujours, Mechant. Sempre, Seccante, etc.

Diese Betonung der Consonanten entspricht dem Zeitmass der Vokale. Ein Wort kann im Italienischen einen oder mehrere Betonungspunkte oder auch gar keinen haben; dagegen trägt in einem Wort nur immer eine Sylbe und ein Vokal dieser Sylbe den Hauptaccent. z. B.:

At...ten...to, af..fan...no, trop...po, Af...flit...ta,
An...cora, sciagure.
Làre, Soave.

Die vier ersten Wörter enthalten zwei Betonungspunkte, die zwei folgenden einen solchen, und die zwei letzteren gar keinen.

Die stärkste Betonung des Consonanten führt nothwendigerweise zu seiner Verdoppelung; schon *Bacilly*, und später *Berard* und *Blanchet* hatten die Nothwendigkeit dieser Verstärkung eingesehen und die beiden ersteren erwähnen ihrer besonders.

Die Betonungspunkte für die Aussprache könnten stark und schwach bezeichnet und gleich den Accenten, so zu sagen, einer hierarchischen Abstufung unterstellt werden; die genannten Autoren haben diess so wohl gefunden, dass sie die Verstärkung auf folgende Weise bezeichneten:

T..... F.....
Des Tourments d'un Funeste amour.

Seit jener Zeit wurde diese Bezeichnung theils mit

Zahlen, theils auf andere Weise versucht; aber die Schwierigkeit, den angenommenen Zeichen ihre richtige Auslegung zu geben, hat sie bald wieder der Einsicht des Sängers allein überlassen.

Unter welchen Umständen sind nun die Consonanten zu betonen?

1) Um die mechanische Schwierigkeit der Aussprache zu überwinden.
2) Um den Ausdruck der Empfindung zu verstärken.
3) Um der Aussprache in einem grossen Raum mehr Tragweite zu geben.

1. Die Sylbe muss betont werden, sobald der Widerstand zu besiegen ist, mit welchem die Stellung der Consonenten, theils in ihrer Zahl, theils in ihrer Beschaffenheit, den Organen entgegentritt. Dieses Bestreben verleiht der Aussprache einen angemessenen Grad von Kraft und Deutlichkeit.

Mehr oder weniger streng wird dieses Princip in den verschiedenen Sprachen angewendet. Sobald mehrere Consonanten zu betonen sind, seien diese nun doppelte oder verschiedene, trennt man sie im Italienischen durch eine Betonung, welche dazu dient den zweiten Consonanten vorzubereiten.

Z. Beisp.: *Bella, troppo, andremo, contento, sempre, risplendere,*

müssen ausgesprochen werden: *Bel...la, trop...po, con...ten...to, an...dremo, sem...pre, ris...plendere.*

Im Französischen wird das nämliche Princip angewendet bei dem Consonanten am Anfange eines Wortes, sobald dieser auch den Schluss des vorhergehenden gebildet hat.

Z. Beisp.: „*Le soc-qui fend la terre.*“
„*Loin de Vous a langui ma jeunesse exilée,* etc.“
„*L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux.*“ (Rac.)
„*Il avait de plant vif-ferme cet ouverture.*“ (La Fontaine.)

„Pour qui sont ces-serpents qui sifflent sur nos têtes.“ (Rac.)

2) Die Aussprache muss betont werden, um an dem rechten Orte die Empfindung zu verstärken. Alle kräftig betonte Worte machen eine Wirkung auf die Seele, weil sie als von lebhaftem Eindrucke erzeugt erscheinen; das wichtigste Wort des Satzes muss daher vor allen diese Betonung erhalten. Z. Beisp. der wohlbekannte Satz:

„Se il padre m'abbandona.“ (Otello.)

verdankt die Hälfte seiner Wirkung den Buchstaben *P, B* u. *D.*

Wollte man in dem Verse:

„Mon père, tu m'as du maudire.“ (Guill. Tell.)

einen Vokalen als Anfangsbuchstaben des zweiten Wortes setzen und ihn etwa so umbilden:

„Mon âme est en proie au délire“

so würde dieser herzzerreissende Ausruf sogleich seine Kraft verlieren; man glaube dabei ja nicht, dass ein stärkeres Schreien hinreiche, dem Tone den Werth zu ersetzen, welchen er von dem Consonanten erhalten würde; nein, der grössere Aufwand der Stimme, dieser Betonung beraubt, würde eine eindringende Erschütterung entbehren und den Sänger nur vergeblich abmühen. Der Ansatz des Vokalen vermittelst der Stimmritze kann allein ebenso wirksam sein, allein diese Art würde an mehr als einem Orte sowie in dem uns beschäftigenden Beispiele nicht gut angewendet sein.

Es versteht sich von selbst, dass diese Kraft der Betonung, bei welcher wir so lange verweilen, dem Charakter der Empfindung entsprechen muss; nach Umständen wird ein und dasselbe Wort bei seiner Betonung verschiedene Abstufungen von Kraft erhalten, und ein Wort, welches einen kräftigen Gedanken ausdrückt, enthielte es auch nur einfache oder schwache Consonanten, wird öfters eine stärkere Betonung vertragen als ein anderes, welches doppelte oder harte Consonanten enthält, aber nur untergeordnete Einzelnheiten ausdrückt.

3) Da die Betonung das notbwendigste Element einer deutlichen Aussprache ist, so bewirkt das Bedürfniss ver-

standen zu werden, dass man im Allgemeinen die Consonanten nach Massgabe der Stimmstärke oder der Lokalgrösse betont; folglich betont man stärker, wenn man deklamirt, als wenn man spricht, und stärker noch, wenn man singt.

Ohne diese vermehrte Spannkraft der Organe würde sich der Ansatz des Consonanten, das Einschneidende der Sylbe durch die Stärke der Stimme selbst oder durch ihr sich Verlieren in einem grossen Raum verwischen.

Musikalisch vermählen sich die beiden Elemente des Wortes mit den beiden Elementen der Melodie, die Vokale mit dem Ton, die Consonanten mit dem Rhythmus. Der Consonant bietet dem Sänger dieselben Mittel dar, welche der Bogenstrich oder der Zungenstoss dem Instrumentalisten gewährt; in der That dient er dazu, den Takt einschneidend zu machen, die Bewegung zu beschleunigen oder zurückzuholten und die Rhythmen zu betonen; auch verdeutlicht er noch den *ad libitum*, den Einleitungen oder Cadenzverzierungen dem Orchester oder der Bassbegleitung ihren Eintritt, und mit ihm endlich werden die *stretta* und die Schlusscadenzen fortgezogen. Die Consonanten müssen immer etwas im voraus angesetzt werden, damit sie nicht zu spät und nur so anschlagen, dass dieses Anschlagen jedesmal den Niederschlag des Taktes trifft.

Breite oder Halten der Stimme auf den Worten.

Bei dem Gesang der mit Worten verbundenen Musik erhält das Organ, sobald man die Stimme nicht unabhängig von den Bewegungen der Consonanten herzugeben versteht, eine gewisse Erschütterung, welche die Stärke, die Sicherheit und die Verbindung der Töne zerstört. Zur Vermeidung dieses Fehlers muss man, bei dem Zusammenwirken der für den Gesang nöthigen Bewegungen, die einem jeden der vier Hauptwerkzeuge des Stimmapparats zugetheilte Beschaffenheit ihrer Verrichtungen und die Art ihrer Thätigkeit unterscheiden, nämlich: die Lungen, die Stimmritze, die Schlundhöhle, die Sprechwerkzeuge.

Den Lungen ist die Verrichtung zugetheilt, mit einem bemessenen und anhaltenden Luftstrahl die Schwingungen der Stimmritze zu erregen und zu unterhalten. Diese muss während der Dauer eines und desselben Tones angespannt und unverändert in ihrer Ausdehnung verbleiben, und sobald ein Ton in einen anderen übergeht, mit Schnelligkeit und Bestimmtheit zu einer anderen Gestaltung übergehen. Die Schlundhöhle bringt ihrerseits durch sichere und wohl bemessene Bewegung, zum Vortheil der Klangfarbe, welche die herrschende Leidenschaft erfordert, die beiden Register, die verschiedenen Theile der Ausdehnung des Instrumentes und die Vokale in Uebereinstimmung. Endlich theilen die Sprechwerkzeuge, gleich der Schnellkraft kräftiger Federn, die Töne von einander durch das Angeben der verschiedenen in einem Worte enthaltenen Consonanten. Versteht der Sänger auf diese Weise ein jedes Stimmwerkzeug in der Sphäre der ihm eigenthumlichen Thätigkeit, ohne die der anderen Werkzeuge zu stören, in Bewegung zu setzen, so vervollkommnet die Stimme alle Theile der Hervorbringung und verbindet die einzelnen Bestandtheile der Melodie zu einem vollen und runden Ganzen, welches die Breite des Gesanges ausmacht. Erfüllt dagegen eines dieser Werkzeuge schlecht seine Verrichtung, nimmt die Brust zu heftig Athem, oder verlässt diesen wieder, entbehrt die Stimmritze der Spannkraft und Bestimmtheit, verräth die Schlundhöhle Ungeschicklichkeit oder Unerfahrenheit, ist das Athemholen schläfrig, und sind die dafür bestimmten Werkzeuge in matte und fehlerhafte Thätigkeit gesetzt, so tritt die Stimme falsch, ungleich und an Beschaffenheit fehlerhaft hervor; die Aussprache ist mangelhaft und bisweilen unverständlich. Man sagt alsdann, der Sänger hat keine Methode.

Ausser diesen Gefahren, welche ein gebildeter Sänger vermeidet, haben wir noch auf eine andere nicht minder wichtige aufmerksam zu machen, den *scracco di voce*, im französischen *couac*, ein Lachen erregendes Ueberschlagen des Tons, welches gewöhnlich im Tenor bei den über dem hohen *f* gelegenen Brusttönen, im Sopran eine Oktave höher

in der Kopfstimme zum Vorschein kommt. Wenn in dem Augenblick, in welchem auf diesen hohen Tönen gewisse Consonanten betont oder gewisse Passagen vokalisirt werden müssen, die Unterhaltung des Athems und die Bewegungen der Schlundmuskeln vernachlässigt werden, so schliessen sich die letzteren und die Stimmritze, welche sich zur Hervorbringung dieser hohen Töne natürlich zusammenziehen müssen, ganz und gar, die Stimme verschwindet auf einen Augenblick und tritt gleich darauf mit diesem gewaltsamen und lächerlichen Ueberschlagen wieder hervor.

Mit diesen allgemeinen Vorschriften wollen wir nun noch einige Bemerkungen für das Einzelne verbinden. Die Stimme muss ohne Stossen und ohne schwächer zu werden von einer Sylbe zur andern, von einer Note zu der darauf folgenden so fortgetragen werden, dass die Verbindung gleichsam nur einen gleichen und angehaltenen Ton bildet.

Dem Vokal muss der grössere Theil der Dauer der auf ihn fallenden Note zugetheilt und nur das Ende dieser Dauer für die Vorbereitung des darauf folgenden Consonanten verwendet werden. Dieses Anhalten des Tons darf dabei von Seiten der fortdauernden Consonanten nicht die mindeste Unterbrechung, so leicht diese auch sein mögte, erleiden. Die abgebrochenen oder stummen Consonanten sind die einzigen, welche die Stimme gänzlich aufhalten; so lassen das *M* und *N* während ihrer Vorbereitung einen Nasenklang vernehmen: *n...ulla m...ourir*; das *L* erzeugt zwei Bewegungen auf den Seiten der Zunge: *l...anguir*, und so weiter für die übrigen Consonanten. Bis zu dem Augenblick, in welchem die Vorbereitung beginnt, darf durchaus kein Lauten der Consonanten mit der Stimme, die ihre ganze Klarheit beibehält, sich vermischen.

Der eine Sylbe schliessende Consonant wird nur in dem Augenblick ausgesprochen, in welchem die Dauer des vorhergehenden Vokals endigt.

Bei der Vorbereitung des *P*, des *K* und *T* wird dieselbe Wirkung nicht wahrgenommen.

Recenſionen und Anzeigen.

Grande Sonate pour le Piano composée et dédiée à Monsieur le chevalier G. Meyerbeer par Maurice Levy. Op. 1. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 fl.

Eine Sonate, und zwar eine grosse Sonata — eine Klaviersonate überdem — das erste Werk — eines jungen Autors — Meyerbeer zugeeignet! — Fürwahr schon Stoff zu einer bogenlangen Recension! — Gott behüte uns auch, dass wir den Raum sparen, wo es gilt ein Werk zu besprechen, welches gewissermassen als ein kleines Ereigniss in der Musikwelt der Gegenwart betrachtet werden kann. — Abgesehen von Allem konnten wir nicht umhin, nach einigen Blicken in den Inhalt des uns Vorliegenden op. 1, unsere Betrachtungen über die Individualität des Verfassers anzustellen. Wir dachten darüber nach, in welcher Gattung von Klaviercomponisten wir dem Urheber dieser Sonata Platz machen sollen. Es giebt nämlich, lieber Leser, Leute, welche componiren, aber nicht Klavierspielen, — solche, welche spielen, aber nicht componiren, — und endlich andere, welche beides zugleich können, (— wohl auch solche, welche weder das Eine noch das Andere verstehen —). Diese theilen sich wieder in gewisse Klassen oder Grade, je nachdem sie es bereits zu Etwas gebracht haben, oder noch am Fusse des Parnasses stehen. Herr Maurice Levy befindet sich offenbar erst in den Vorhallen jenes hehren Tempels, in dem die Kunst die Opferspenden derjenigen entgegennimmt, welche in ihre Geheimnisse bereits eingeweiht worden. Aber bei Alledem ist es uns eine ausgemachte Thatsache, dass Hr. Levy genug gelernt hat, um (vorausgesetzt die Hülfe einer reichen Phantasie und den Fortgang einer vielseitigen und ungehinderten Selbstentfaltung) einst Schönes und Anerkennenswerthes zu leisten; eine Annahme, die sich durch die Beschaffenheit der vorliegenden Sonate rechtfertigt. — Dies gesagt — erhellt bereits, dass Hr. Levy uns eine „grosse Sonate“ für Piano vorlegen durfte. Dies gesagt

— und einige andere nicht ferne liegende Momente in Betracht gezogen, erklärt sich auch die Dedication des Werkes an Meyerbeer. —

Die Sonate, nun in ihren allgemeinen Eigenschaften zu beurtheilen, wollen wir deren äussere und innere Form, deren technische Beziehungen, sowie ihre Anwendbarkeit mit kurzen Zügen zeichnen.

Der äussern Form nach schliesst sich das Werk dem asthetischen Begriffe an, der für uns das Resultat der Beethoven'schen Epoche ist, und theilt sich nithin in 4 Satze, überschrieben:

All° 𝅗𝅥 = 80 3/4 *g min.*
Andante ♩ = 92 C *es dur.*
Scherzo, zugenannt *Antico, All°* 𝅗𝅥 = 92 C *g min.*
Rondo-finale All° 𝅗𝅥 = 92 C *g min.*

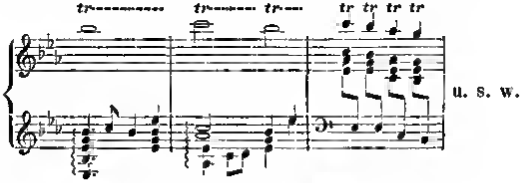
Allein die Sonate unterscheidet sich sehr von der Beethoven'schen durch ihre

innere Form. Abgesehen von dem allgemeinen Vorherrschen des Verstandes über die Phantasie in objectivem Sinn ist das ganze Werk nichts weniger als deutschen, sondern vielmehr alt-italienischen Ursprungs. Und wenn noch bei dem beständigen sich-Hervordrängen des Calculs von einer bestimmten Richtung der Einbildungskraft und der Gefühle die Rede sein kann, so ist es die resignirt-elegische, die uns als solche immer am wenigsten zu fesseln, am meisten zu ermüden vermag; — beides bei Beethoven nicht der Fall. — Noch übler sind wir in

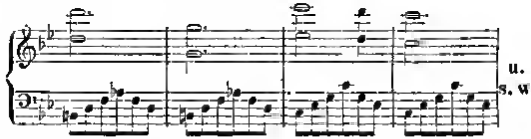
technischer Beziehung berathen. Den Begriff des Componirens überhaupt in's Auge gefasst, kann hier nur mehr vom Combiniren als wirklichen Schaffen gesprochen werden. Dann ist zwar die Consequenz in den einzelnen Sätzen und deren Unterabtheilungen nicht in Abrede zu stellen, allein die Ausarbeitung vieler Details ist mit zu grosser Nachlässigkeit besorgt worden, als dass man sich nicht dabei langweilen müsste. In der Erfindung, und in den Einzelnheiten der mechanischen Technik erblicken wir mehr als eine störende Reminiscenz. Was aber letztere anbetrifft, so vermissen wir insbesondere Einheit des Styls. Hier wuchern moderne Effecte (namentlich das Element der modernen Paraphrase) neben ganz antiken Wendungen, Orgelgänge und Thalbergiaden friedlich unter einander. Insbesondere stört uns auch der Umstand, dass der Autor oft veraltetes, sogar unclaviermässiges Passagenwerk gebraucht hat; siehe Seite 1 —

letzte Zeile; S. 5 1. u. 2. Z.; S. 11 — 2. u. 3. Z. S. 13 — 4., 5. u. 6. Z.; S. 14 — 2., 3. u 4. Z.; S. 16. — S. 17. S. 18 — 3. Z. u. s. w. — Die

Anwendbarkeit der Sonate bietet mehr als ein Hinderniss dar. Wir sind der Ansicht, dass eine Composition, wie eine Sonate nun einmal ist, allgemeiner zugänglich — oder dann ausschliesslich für Bravourspieler berechnet sein sollte. — Allein dies ist allenthalben eher der Fall, als bei Herrn Levy's Arbeit. Wenn man Jemand zumuthet Stellen zu spielen, wie:



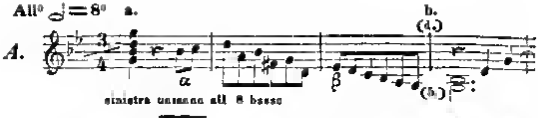
so kann man ihm Bagatellen ersparen wie die Folgende:

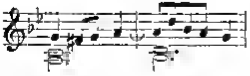


Jedenfalls aber ist das Werk nur solchen Spielern zu empfehlen, die so in gebundenem als freiem Spiel bereits einige Fertigkeit besitzen. —

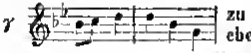
Trotz diesen Mängeln lasst sich zu Gunsten des Autors manches Vortheilhafte anführen, worunter ich rechne: Harmonischen Fluss, — breite und erschopfende Arbeit, — Fassbarkeit und Gefalligkeit der Motive, — Streben, moderne Elemente in die alte Form zu bringen, — vielfache Kenntniss alter und neuer Klavierschreibart und nicht nuzweckmässige Anwendung derselben bei einzelnen Stellen, — Bewältigung der Form, — und endlich leichtes sich-Bewegen in allen Gattungen des imitirenden Contrapunctes. —

Diese Pramissen vorab — schreiten wir nunmehr zur Analyse der einzelnen Sätze. — Der erste derselben beginnt sofort mit nachstehender Phrase:

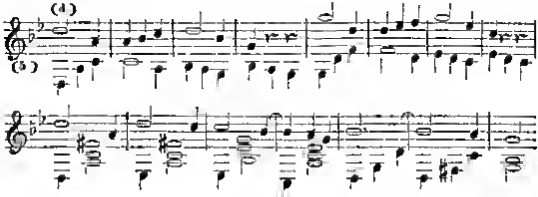




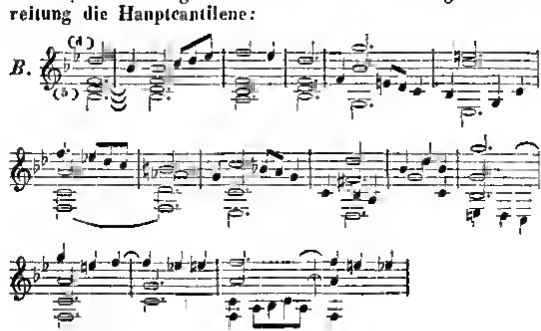
welche weiter ausgeführt wird und das in ein *Andamento* endigt, dem die kurze Idee



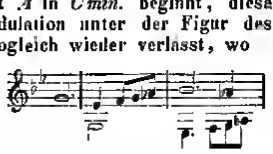
zu Grunde gelegt ist, ein Gedanke, eben so kahl in der Ausführung als unfruchtbar in der Wirkung. Am Schlusse der darauf folgenden Durchführung erscheint folgende Gesangstelle:



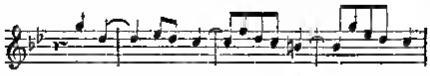
eine triviale und um so unnützere Stelle, als sie hier und sonst nirgends mehr eingeführt ist, mithin als wahrer Lückenbüsser erscheint. Die diesem Fragment angehängte *Coda* schliesst in dem in Form von α gebrochenen *D major-Accord*, und es folgt demselben ohne anderweitige Vorbereitung die Hauptcantilene:



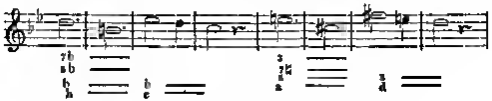
welche bis zum achten Takt wiederholt wird und dann in eine Coda schliesst, deren Passagenwerk der Figur α nachgebildet ist. Hierauf tritt die Cantilene neuerdings in leichter Paraphrase auf und endigt mit einfacher Queue über die Stelle b in *A* mit einem Unisonogang im *D 7 accorde*, den wir seiner Leerheit und Gewöhnlichkeit wegen lieber unterdrückt sahen, worauf die Reprise eintritt. — Es folgt nun der Durchführungssatz, der sofort nach vier sehr vagen Tacten mit *A* in *Cmin.* beginnt, diese Idee jedoch durch eine Modulation unter der Figur des letzten Tactes nach *Esdur* sogleich wieder verlässt, wo dann nun *B* mit Imitation in der Octave eingeführt und in der Steigerung umgekehrt wird:



Sofort ist mit ♭ nach dem *Des-accord* über der *Dominante* modulirt und die so eben beschriebenen Stellen wiederholen sich. Nun windet sich die Modulation wieder mit dem Passus γ nach *Cmin.* und ♭ erscheint zur Hälfte *e riverso*:

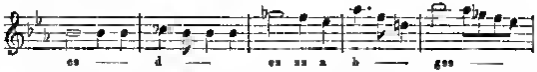


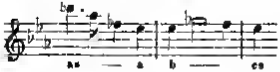
— Dann folgen abermals *Andamenti* über α und β, welche in einen Orgelpunkt über der Hauptdominante endigen, um an die Reprise zu gelangen. — Die ersten Ideen werden nun wieder aufgenommen und etwas breiter durchgeführt, um nach der Durtonart der Tonica zu moduliren, in welcher die Cantilene *B* auftritt mit ähnlicher Bearbeitung als im ersten Theil. Vor der Schlusscadenz wird jedoch mit ♭ wieder in *g min.* zurückgeführt und nun erscheint *B* in dieser Tonart mit leichter Paraphrase, endigt aber leider in folgenden verwerflichen Gemeinplatz:



dem die noch trivialere Schlusscadenz folgt.

Ungleich mehr spricht uns der darauf kommende Andante-Satz $\frac{6}{8}$ = 92 an. Derselbe wird von einem breiten hübsch harmonisirten Gesang eröffnet, den wir der Beschränktheit des Raumes halber nicht hieher setzen wollen. Mit dem 22. Tacte wird das *Mineur* der Tonica vorbereitet und nach vier weiteren Tacten erscheint folgende Gesangstelle:





welche nach kurzer Modulation in der Molltonart der Secunde mit einigen Abänderungen und leicht paraphrasirt wieder auftritt. — Nach einer hübschen Steigerung, in welcher folgendes Meyerbeerianum sich bemerklich macht, erscheint diese Gesangstelle im *fff* mit folgender jetzt ziemlich ausgebrauchter Begleitungsfigur:

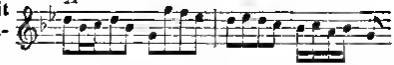
— Die letzten zwei Takte der Melodie sind repetirt und mit einer dem Anfange des Motifs entnommenen Coda wird in ein Andamento geleitet, das wir seiner Leerheit wegen und da es ganz unklaviermässig geschrieben ist, lieber unterdrückt sehen. Diese Stelle führt zu einem Triller auf der *Es-Dominante*, unter welchem die erste Melodie und zwar variirt wieder auftritt. An dieselbe reiht sich noch einmal das zweite Thema ruhig von der Figur

unterspielt und von einer kleinen Coda, seinen zwei Anfangstakten entnommen, gefolgt, womit dieser Satz dann in *pp.* schliesst.

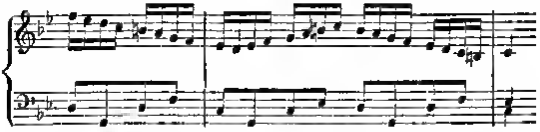
Das *Scherzo* ist nichts weiter, als eine alte Etude, dergleichen wir von Pianisten einer frühern guten Zeit noch viele besitzen. Der Beiname *antico* macht die Sache nicht besser. Der Satz hat nun und nimmermehr Aehnlichkeit mit dem, was wir unter *Scherzo* zu verstehen gewohnt sind. — Schon der Umstand, dass das *Finale* in

demselben Tempo, derselben Ton- und Tactart nachfolgt, hätte Herrn Levy veranlassen sollen, einen andern Satz einzuschieben, selbst dann noch, als er sein Werk schon für vollendet ansah. Aber wenn er erst bedachte, dass weder melodiöser noch harmonischer oder auch rhythmischer Gehalt diese kurzen 2 Theilchen seines antiquarischen Curiosum's irgendwie auszeichnete, so musste er das Ding schonungslos in sein Pult — wenn nicht in den Papierkorb — zurückwerfen. — Sprechen also auch wir nicht weiter davon! — Vielmehr besehen wir uns das *Rondo*, welches einen erquicklicheren Eindruck auf uns gemacht hat.—

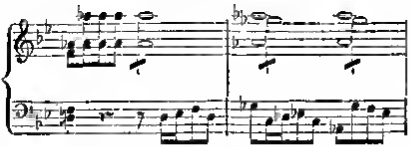
Es beginnt mit folgendem Hauptthema:



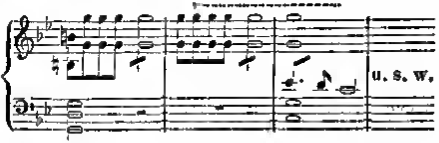
welchem leider eine nicht sehr contrapunktische *Queue* beigegeben ist, was sich auch bei der ganzen Durchführung bemerklich macht, wie z. B. gleich in der Stelle:



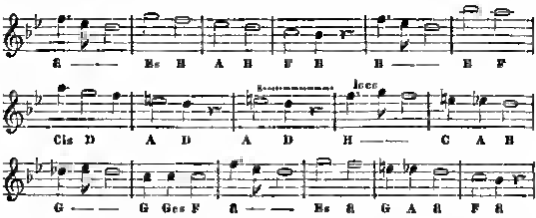
Die Durchführung dreht sich vorab um einzelne Fragmente des angegebenen Sujets. *NB.* Wie in allem Vorhergehenden finden sich auch hier wieder Steigerungen abwärts, welche stets einen ermudenden Eindruck hervorbringen. Ebenso verdammlich ist der Rococostyl in Stellen wie:



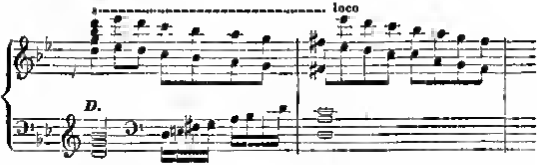
oder weiter unten:



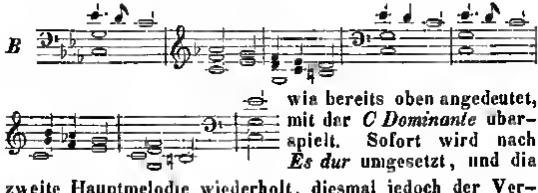
Nachdem die erste Periode wie schon öfter, wieder mit einer Unisonophrase geschlossen, tritt nun die Cantilene auf:



Folgt eine Paraphrase des Themas; über der Figur des letzten Tactes wird sodann nach *g min.* zurück modulirt und das erste Thema tritt nun wieder auf und zwar mit glücklichem contrapunctischem Effect, indem das Sujet in den Bass gelegt ist, und im Discant mit höchst wenigen Licenzen um das Doppelte augmentirt wird. Leider wird der am Schlusse dieser Stelle gebrauchte Passus:

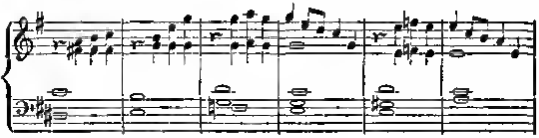


welcher für uns sehr hohl klingt, wieder behufs der Modulation nach *C min.* hartnäckig beibehalten und nun tritt eine dem zweiten Hauptthema entnommene kurze Cantilene auf:



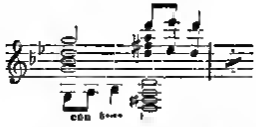
wie bereits oben angedeutet, mit der *C Dominante* überspielt. Sofort wird nach *Es dur* umgesetzt, und die zweite Hauptmelodie wiederholt, diesmal jedoch der Veränderung wegen mit obligaten Contrepoints im Tenor, die

sich recht gut ausnehmen. — Die daran geknüpften *Andamenti* über die ersten 4 Noten des ersten Hauptmotif's sind gegen die *Cadenz* hin mit folgendem flachem Gemeinplatz vermischt:



Es wiederholt sich nun das erste Thema in *G dur*, und zwar so, dass das Sujet in den Discant gelegt ist, und der Bass mit dem dritten Viertel des ersten Tactes in der Octave contrapunctirend einsetzt. Leider ist die Art, wie wieder modulirt wird, auf die allergewöhnlichsten harmonischen Gange beschränkt; Nichts von neuen melodischen Wendungen und dabei beständig die alten Rhythmen! — Doch arbeiten wir uns durch bis zum Wiedereintritt des ersten Themas in *G moll*, welches gleichzeitig erscheint mit dem Motif *B*. Leider ist wieder die Stelle *D* als Coda angehängt, und nach einigen Divertissements

über die Thema's *A* und *B* wird mit folgendem Meierbeerianum:



geschlossen. —

So viel über Herrn Maurice Levy's Werk im Einzelnen! Sahen wir den Verfasser für einen Dilettanten an, so würden wir hier schliessen. Aber Herr Levy ist offenbar Kunstjünger, und das Streben, welches er in seinem ersten Werke bekundet, der lobenswerthesten Art. Wir haben desshalb gegen seine Leistung keinerlei Schonung beobachtet, um nicht durch ein unzeitiges Zurückhalten Illusionen in ihm zu fördern, deren Vernichtung früher oder später erfolgen müsste, aber für ihn dann schmerzlicher wäre als jetzt, wenn wir sie im Keime zu ersticken suchen. Vor allem legen wir daher Herrn Levy an's Herz, in's künftige wohl in's Auge zu fassen, dass die Schule der Kunst wegen da ist, nicht die Kunst der Schule wegen; dass desshalb ein musicalisches Kunstwerk nicht bloss eine grammaticalische Uebung, sondern

vielmehr das Erzeugniss einer vollendeten Aesthetik zu sein hat, — dass im Speciellen eine Instrumental-Composition ihrer relativen Seite nach den Bedürfnissen der Zeit angemessen sein muss, — dass es nun schon desswegen nothwendig ist, seine Originalität, resp. seinen Styl auf empyrischem Wege zu erwerben, — dass es behufs dessen nicht nur zur Pflicht wird, die Bestrebungen der letzten Sonaten-Epoche sich völlig eigen zu machen, sondern auch auf's genaueste bekannt zu werden mit dem neuesten Standpunkte des Clavierspiels, dessen Schiboleth die Idee ist, den musicalischen Gedanken so effectvoll zu reproduciren, als das Instrument es erlaubt, — und endlich, dass es die Aufgabe des Künstlers, des Genies ist, nicht rückwärts zu blicken und nachzuahmen, sondern vorwärts zu schreiten und selbstständig zu schaffen.

Die Ausstattung der Sonate von Seite der Verlagshandlung ist nett und correct. Insbesondere verdient der zum Vortheile des Kaufers zwar etwas engere, aber doch sehr hubsche Stich lobender Erwähnung.

Καλόφιλος.

Six Poèmes pour le Piano composés et dediés à Monsieur le Docteur F. Liszt par Joachim Raff. Op. 15. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. (Nro. 1 à 54 kr., die übrigen jedes 45 kr.)

Der Componist dieser *Poèmes pour le Piano: 1) Passion carné. 2) De loin. 3) Les amoureux. Scherzo a due. 4) La larme. 5) Chanson suisse. 6) Gigue*, vereinigt verschiedene Vorzüge, die gleich beim ersten Anblick seines Werks klar hervortreten. Er hat nicht nur die ausserordentlichen Fortschritte in der Technik des Clavierspiels vollständig in sich aufgenommen, wie dies auch manchem andern Künstler gelungen ist, sondern er weiss eben diese gesteigerte Technik, die anderwärts leider gar zu häufig in leeren Klingklang ausartet, mit feinem Ge-

schmack zu bewältigen, und, nach dem vorliegenden Werke zu urtheilen, in eine gehaltvolle Form zu bringen, ohne dabei knechtisch nachzuahmen oder sein eigenes und fremdes Eigenthum durcheinander zu würfeln.

Die Schwierigkeit der Ausführung, welche der Verbreitung so mancher sogenannten *Paraphrases, Rhapsodies, Etudes de Salon* u. drgl. entgegen steht, weil diese Sachen meistens nichts als diese Schwierigkeit bieten, die aber zu dem innern musikalischen Gehalt, dem eigentlichen Ausflusse musikalischer Erfindung in gar keinem Verhältnisse staht, — aben diese Schwierigkeit könnte hier leicht Veranlassung geben, die Compositionen des Herrn J. Raff allgemein in Aufnahme zu bringen. Künstler nämlich, die als Componisten nicht productiv sind, aber darauf ausgehen, sich als vollständige Beherrscher der neueren Technik öffentlich in Concerten zu zeigen, finden in den angezeigten *Poèmes* eine Aufgabe, deren Lösung neben dem höchsten Grade ausgebildeter Technik auch noch musikalische Intelligenz und feinen Kunstgeschmack, nicht aber zugleich — was sehr zu berücksichtigen ist — jene seltene Kraft und Ausdauer erfordert, welche zum Vortrage z. B. einer ausgeführten Concertpièce des als Pianisten unermüdlichen und genialen F. Liszt unumgänglich nöthig ist. Aber nicht nur den erwähnten Concertspielern, sondern auch allen denjenigen Dilettanten sind diese *Poèmes* zu empfehlen, die für Aufopferung an Zeit und Mühe sich endlich durch mehr als das blosse Bewusstsein, wieder eine neue Schwierigkeit überwunden zu haben, belohnt zu sehen wünschen.

Die bisherigen Versuche, die neueste Bravour des Clavierspiels für die grössere und ausgeführtere Form der Claviersonate mit und ohne Begleitung von andern Instrumenten, zu benutzen, sind grösstentheils keine glücklichen zu nennen. Die zur Ausführung des oft überladenen Reichthums an Schwierigkeiten bedingte Beherrschung der Technik steht meistens, wie in den angeführten kleineren Piècen als *Etudes*, *Paraphrases* u. drgl., in einem zu grellen Contrast mit der Armuth des bedingenden musikalischen Gedankens, der als eigentliche Grundlage des Ganzen das Hauptinteresse gewähren soll und zu diesem Zwecke allerdings mit allen Mitteln der neueren Bravour des Clavierspiels zu unterstützen und zu heben ist. Ist aber kein solcher innerlicher Zusammenhang zwischen der Bravour und einem musikalischen Gedanken vorhanden, so gilt die

Schwierigkeit, möge sie in einzelnen Griffen oder in ganzen Passagen bestehen, als isolirtes Machwerk; sie zieht die Langeweile des musikalischen Publikums nach sich, bereitet selbst sich dadurch ihren Untergang, und eine Gleichgültigkeit gegen den Spieler. — Der Nichtkenner erstaunt wohl noch über die „unerhörte" Fertigkeit des Spielers, der Kenner wird in ihm den „Künstler" nicht bewundern. Jener französische Kritiker hatte wohl Recht, der, als er neuerliehst einen gefeierten und hochgepriesenen Pianisten sein Kunststück herunterspielen sah, sich so ausserte. *„Enfin, Mr. — joue bien fort, mais il ne joue pas fort bien, et, pour le gouter, il ne faut pas l'entendre, il faut le voir jouer."*

Der angehende Componist, wenn er nicht ein unerhörtes und Alles überbietendes Genie ist, kann in seinen Erstlingsarbeiten neben seinem productiven Talent, welches immer als erstes Zeugniss seiner Bestimmung für die Kunst aus allen seinen Werken hervorblicken muss, nur eine gründlich durcharbeitete Schule zeigen, deren beengende Fesseln, ohne sie ganz zu verleugnen, er bereits abzuwerfen angefangen hat. Wohl ist von ihm frisches Streben nach Vorwärts, begründet auf Verständniss und tiefes Durchdringen der besten früheren Kunstschöpfungen zu verlangen, nicht aber in seinen ersten Arbeiten schon eine vollständige Selbstständigkeit zu suchen. Von dem angehenden Componisten erwarte man deshalb auch nicht ein vollständiges Gelingen, wenn er versucht, die neueste Bravour des Clavierspiels in der Form der Claviersonata zu benutzen; seine ersten Sachen können unmöglich den Stempel einer künstlerisch selbstständigen Eigenthümlichkeit tragen. Erinnern doch Mozart und Beethoven in ihren ersten Arbeiten an ihre Vorganger! Aber eben so wenig erwarte der angehende Künstler, sein erstes Werk von allen Seiten als ein bewundrungswürdiges gepriesen zu sehen; er darf sich glücklich schatzen, wenn er, wie z. B. unlangst Herr M. Levy in Betreff seiner als Opus I. bei B. Schott's Söhnen in Mainz verlegten *„Grande Sonate pour le Piano"* einer grundlichen Kritik unterworfen wird. Wir erwähnen hier eben dieser Sonate, weil in ihr stellenweise der bald glückliche bald verunglückte Versuch gemacht worden ist, die neuere Technik des Clavierspiels in Anwendung zu bringen. Mit vollem Rechte hat der sachkundige und musikalisch fein gebildete Kritiker, bei vollständiger Anerkennung der Verdienste des Componisten,

diesen besondern aber noch dadurch zum Danke verpflichtet, dass er durch begründete Rüge seiner Schwächen ihn auf den rechten Weg aufmerksam zu machen sucht.

Zur Lösung der angeregten Aufgabe, die heutige Bravour des Clavierspiels in der Form der grossen ClavierSonate anzuwenden, ihr in dieser Form eine innere musikalische Tendenz zu geben, sie aber nicht als blosses Aushängeschild mechanischer Fingerfertigkeit zu benutzen, — gehört aber noch mehr als nur Componist zu sein. Gesetzt auch, dass die Eigenschaften des Componisten: vollendete gründliche Schule, feiner Geschmack und Elasticität des Geistes als Grundlage einer fortschreitenden Selbstständigkeit vorhanden sind, so kommt hier wieder ganz besonders noch in Rücksicht, dass der Componist als ausübender und erfindender Pianist auf einer hohen Stufe stehen, dass er, mit einem Worte, Bravourspieler ersten Ranges sein muss.

Durch die vorliegenden *Poèmes pour le Piano* und durch andere Arbeiten des Componisten derselben haben wir in Herrn Raff einen Künstler kennen gelernt, der sich wohl mit Glück der *Sonata di bravura* zuwenden dürfte. Möge es ihm gefallen, uns mit einer solchen zu beschenken — möge es ihm gelingen, dadurch einen nachhaltigen Schlag gegen das heutige Pseudo-Virtuosenthum auszuführen! *D.*

Die 25jährige Amtsjubelfeier des Hrn. Hofkapellmeister Dr. L. Spohr zu Kassel am 20. Januar 1847.

Es ist noch nicht so lange her, dass Deutschland angefangen hat, seine grossen Männer noch bei deren Lebzeiten gebührend anzuerkennen, und es hat deshalb nicht wenige Beschämungen von Seiten des Auslandes auszuhalten gehabt. Dennoch aber muss zugestanden werden, dass diejenigen hervorragenden Charaktere, welche sich dauernd und in jeder Weise als gross dastehend erwiesen, oft, selbst allerlei ungünstiger Verhältnisse und langer Verkennung zum Trotz, endlich zu allgemeiner und einstimmiger Hochschätzung durchdrangen, so dass es nur einer Veranlassung bedurfte, um der allgemeinen Huldigung einen Ausdruck zu geben, welcher alsdann aber auch als unmittelbar gediegen und herzlich, — mit einer Strohfeuerbegeisterung nicht in Vergleich zu bringen ist — und wirklichen, bleibenden Werth hat. Eine solche bot die 25jährige Amtsjubelfeier unseres berühmten Spohr am 20. Januar d. J. dar. Es ist bekannt, dass Spohr als Künstler wie als Mensch zu den ausgezeichnetsten Männern gehört. Kein anderer deutscher Tonkünstler vereinigte in sich bei gleicher Fülle, Kraft, Zartheit und Gediegenheit, den deutschen Charakter mit all seinen Momenten in solch veredelter Weise und in so dauernder Frische. Und welcher Charakter übertrafe wohl den edlen Menschen Spohr. Ebenso ist bekannt, dass die richtige Würdigung solcher Grösse nicht sobald Sache des grösseren Publikums ist. Auch Kassel hatte in dieser Hinsicht seinem Spohr gegenüber Manches gut zu machen, und wir freuen uns desshalb berichten zu können, wie Alles, was hierzu geschehen konnte, auch wirklich geschehen ist. Denn die in Rede stehende Jubelfeier gestaltete sich bald zu einer so innigen Festlichkeit, vor welcher selbst die gewöhnliche Neugier den Kopf verlieren musste, um das

Harz zu öffnen; es musste die gemessene Officialität in jener ungezwungenen Familiarität aufgehen und einen Cyclus bilden helfen, in welchem jedes empfindende Gemüth als solches seine Berechtigung hat. Die Einzelheiten der Feier gingen zunächst vom Hoftheater und deren Oberleitung aus. Am frühen Morgen weckte den Jubilar eine vom Orchester ausgeführte Doppelsymphonie desselben, und brachte die ersten Glückwünsche dar. Ein landesherrliches Rescript überraschte ihn bald darauf mit Verleihung des Titels als General-Musikdirektor und einer diesem entsprechenden Rangerhöhung, sodann traf der rothe Adlerorden 3ter Klasse mit einem höchst verbindlichen königlichen Schreiben von Berlin ein; der Kassel'sche Magistrat, sowie die Liedertafeln von Kassel und Göttingen sandten Ehrendiplome und Glückwünsche und der Abend endlich vereinigte das grössere Publikum in überfülltem Hause zu einer besonderen Festvorstellung. Man hatte hierzu eine Auswahl aus den musikalisch-dramatischen Werken des Gefeierten in zwei Abtheilungen bestimmt und zum Schluss ein Festspiel, die Huldigung, welches unsern hochgeschatzten Regisseur der Oper Birnbaum zum Verfasser hat. Die erste Abtheilung bestand aus: 1) der Ouverture aus der Oper: Alruna, 2) Tableau aus der Oper: Zemire und Azor, 3) Introduction aus der Oper: der Zweikampf mit der Geliebten, 4) Arie und Quintett aus der Oper: Zemire und Azor, 5) Soldaten-Chor, Arie und Duett aus der Oper: Jessonda, 6) Arie, Duett und Fackeltanz aus der Oper Faust. Die zweite aus 1) Ouverture, Ensemble, Trauer- und Studenten-Chor aus der Oper: Pietro von Abano, 2) Chor der Zigeuner aus der Oper: der Alchymist, 3) Arie aus der Oper: der Berggeist, 4) Arie, Duett und Scene mit Chor aus der Oper: die Kreuzfahrer, 5) Ouverture aus der Oper: der Berggeist, 6) Ouverture aus der Oper: Faust. Diese gelungena Wahl war auf das Beste geeignet, die mannigfaltigste Charakter- und Situationszeichnung, sowie den musikalischen Ausdruck der feinsten Artikulationen des Gemüthes, welche der Meister in so hohem Grade versteht, so recht zu entfalten. Zu besonderem Danke verpflichtete hiebei die Einrichtung, dass die Fee in dem erwähnten Tableau aus Zemire und Azor vor jeder neuen Scena erschien und in passenden Worten das Verständniss derselben erhöhte. Diese in gebundener Rede gehaltene Erläuterung hatte für die erste Abtheilung Herrn Regisseur des Schauspiels

Boltzmann, für die zweite Herrn Birnbaum zu Verfassern und war mit eben so viel Geschick als Geschmack in sinnigen Anspielungen ausgeführt. Hieran reihte sich zum Schlusse das Festspiel. Auf dieses waren wir nicht minder gespannt. Wer bedenkt, dass ein solches zu allen Zeiten und unter allen Umständen eben nur das eine Thema der Huldigung zum Gegenstande hat, wer erwägt, wie zart die Verbindung einer persönlichen Lobeserhebung hier nach lokalen, persönlichen oder dergl. Beziehungen, dort nach denen der idealen Kunst und deren Forderungen geknüpft sein will und mehr noch — auch lebendig, dramatisch handelnd wirksam dargestellt werden soll, der wird die Schwierigkeiten darin nicht verkennen. Herr Birnbaum, der zugleich Darsteller der Hauptrolle (Klaus) war, hatte diese Aufgabe in folgender Weise gelöst. Das Theater stellt einen herrschaftlichen, mit Statuen, Vasen, Blumen, Festons und Kränzen geschmückten Park dar. In Mitten der Bühne ein Blumenthron, im Hintergrunde ein reich mit Guirlanden verziertes Haus. Beim Aufgehen des Vorhangs sind Gärtner und Gärtnerinnen und die Dienerschaft in festlichem Putz, auf's eifrigste mit dem Ausschmücken der Bühne beschäftigt. Der herrschaftliche Verwalter Klaus tritt auf, Alle schaaren sich um ihn und rühmen die vortreffliche Anordnung in jeder Weise und fragen endlich dringend nach der bis jetzt streng geheim gehaltenen Ursache dieser festlichen Vorrichtungen. Sie erfahren denn:

Der Töne Meister, er, der Musen liebster Sohn,
Bald sitzt er unter Euch auf diesem Blumenthron.

Ein Name, wohlbekannt in Osten und im Westen,
Vom Auf- und Niedergang zählt er wohl zu den Besten,
Die je der Weltgeist schuf — ein hoher Genius —
Ich nenne freudig ihn, ihm gilt mein schönster Gruss,
Er klingt ja so bekannt auch hier in jedem Ohr,
Ich meine ihn, den grossen Meister Ludwig Spohr!
Der die Jessonda uns geschrieben, dessen Faust
Mit seinem Fackeltanz so Herz als Mark durchbraust,
Ihn meine ich, den grossen Meister,
Der Welschland einst berauscht, sich Albions Geister
Zu Füssen warf mit seinem Zauberbogen,
Der durch Europa auf des Ruhmes Wogen
Getragen ward, bis ihn im Hessenlande
Auf immer fesselten der Pflicht und Liebe Bande.
Heut steht er nun seit 25 Jahren
. . . . . .
Am Dirigenten-Pult und führt die Schaaren
. . . . . .

Heul' wollen sie des Dankes Zoll ihm bringen
Für 25jähr'ges Streben, Wollen, Ringen.

Sinnig hatte man eine Zeichnung von Spohr's Geburtshaus zu einer Decoration des Hintergrundes der Bühne benutzt. Auf diese hinweisend spricht Klaus:

Es ist das Haus, wo unser Spohr das Licht der Welt erblickt'!
Es wird ihn freu'n, wenn seiner Kindheit Tage
Mit all' der grossen Lust und kleinen Plage
Durch einen Blick nach jenem Hause hin
An seinem innern Aug' vorüberzieh'n.

In treuherziger, ungeschminkt volksthümlicher Erzählung wurden Anekdoten aus der Jugend des Jubilars und mehrere seiner schönsten Produktionen erwähnt, und derselbe endlich von dem Festkomité eingeführt und nach dem Blumensitz begleitet. Sämmtliche Mitglieder des Theaters und des Orchesters folgten und gruppirten sich um denselben, worauf der Gefeierte bekränzt und von Madame Birnbaum durch folgende Strophen angesprochen wurde:

Den Lorbeer, glänzender Verdienste Zeichen,
Des Ruhm's beredten Herold, wenn auch stumm,
Sah man hienieden schon so Vielen reichen
Und staunend fragte Alles sich „Warum?"
Dem Einen ward durch Rücksicht er zu eigen,
Dem Andern wand ihn die Verblendung um;
Kurz, allen nur verlieh'n ihre Kronen
Die Menschen, wirkliches Verdienst zu lohnen.
Darob soll uns die Welt einst nicht verklagen,
Dass Rücksicht und Verblendung uns verführt.
Europe wollen wir darum befragen:
Ob Dir mit Recht der Lorbeer nicht gebührt?
Denn Würdigern, stolz konnen wir es sagen,
Als Dir, der uns so oft entzückt, gerührt,
Als Dir, Apollo's wohlgerath'nem Sohne,
Ward Keinem noch verlieh'n die Lorbeerkrone.

Gleichwie einem Signale folgte einigen von der fürstlichen Loge herniederflatternden Blumenbouquetchen ein wahrer Regen von Sträussen, und ein Schwarm von Gedichten flog auf das Publikum herab, während anhaltendes Lebshoch, als bereits der Vorhang das reizende Tableau verhüllte, mit nochmaligem Hervorrufe nur langsam endigte. Eins jener fliegenden Lieder mag hier noch eine Stelle finden.

Heil dem Manne, der zu der Wiege schon
Des Gesanges Muse mit ernstem Blick
Segen spendend ihrer Gaben
Himmlische Weihe verliehen.

Also sprach sie: „Schmelzender Stimme Klang
„Oder volkbegeisternder Rede Macht,
„Nicht dieses sind meine Gaben,
„Höheres will ich gewähren.

„Aus dem todten Holze entlocke er
„Melodieen, zarter Empfindung voll,
„Welche tief das Herz erschüttern
„Oder mit Rührung umstricken.

„Von der Dome hohem Gewölb herab
„Werden seiner Chöre harmonische
„Klänge mächtig wiederhallen,
„Oder auf glänzenden Bühnen.

„Deutschen Geistes tiefe Gediegenheit
„Mit der Schwermuth zauberischem Reiz gepaart
„Wird in seinen Harmonieen
„Jeglichen Hörer ergreifen.

„Zu des Südens üppigem Volke hin
„Wird er tragen nordische Meisterschaft,
„Und des fremden Genie's Empfindung
„Werden sie staunend verehren.“

Also sprach sie; also geschah es auch. —
Mögen gute Götter noch lange ihm
Gutes Glück und frohe Tage
Freudigen Wirkens bescheeren!

An diese mehr amtliche und öffentliche Feier schloss sich zwei Tage später noch eine bürgerlich gesellige. Eine für diesen Zweck frei zusammen getretene Gesellschaft gab dem Jubilar im Saale des Gasthofs zum König v. Preussen ein Festessen, welches durch musikalische und deklamatorische Productionen, wie auch durch viele treffliche Trinksprüche verherrlicht wurde. Bleibende freundliche und segenbringende Denkmale dieses Tages werden dem Vernehmen nach, sowohl dem Gefeierten, als auch zu wohlthätigen Zwecken errichtet werden.

Dr. *E. Drescher.*

Fünftes Liederfest
des Thüringer Sängerbundes.

Der Thüringer Sängerbund, der gegenwärtig in 26 Männergesang-Vereinen über 1200 Mitglieder umfasst, wird
am 23. und 24. August d. J.,
Angesichts der Wartburg, und zwar in dem romantischen
Marienthale bei Eisenach
sein funftes Liederfest feiern.

Dichter und Componisten (unter letztern Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy aus Leipzig, Dr. Fr. Schneider aus Dessau, A. Methfessel aus Braunschweig, A. Zöllner aus Meiningen etc.), so wie mehrere Musikchöre haben ihre mitwirkende Theilnahme zugesagt.

Die Sängergäste werden am 22. Aug. Nachmittags und spätestens am fruhen Morgen des nächsten Tages an den Thoren der Stadt feierlich begrüsst und auf das Rathhaus geleitet, um in die Häuser der Stadt, welche ihnen die Gastfreundlichkeit ihrer Bewohner geöffnet hat, unentgeldlich einlogirt zu werden.

Erster Festtag. Hauptprobe von 1/2 9 bis gegen 12 Uhr. — Dauer des eigentlichen Liederfestes, und zwar in drei Abtheilungen, deren Pausen von Denksprüchen und Instrumentalproductionen ausgefüllt werden, von 2 bis gegen 7 Uhr. — Festmahl in der auf dem Festplatz errichteten Sängerhalle (oder bei ungünstiger Witterung im Erholungssaale) von 7 bis 9 Uhr.

Zweiter Festtag. Morgens 8 Uhr Versammlung auf dem Marktplatze. — Sängerfahrt zur Wartburg. — Vortrag gemeinschaftlicher Festlieder, mit Vorträgen einzelner Liedertafeln wechselnd, von 2 bis 6 Uhr. — Abends, von 8 Uhr an, Festball im Saale der Erholungsgesellschaft.

Einlasskarten sind vom 8. bis 22. Aug. zu Eisenach, Gotha, Erfurt und Weimar, an den Festtagen aber an den dazu errichteten Billet-Verkaufsstellen zu Eisenach zu beziehen.

Bei durchaus ungünstiger Witterung werden die religiösen Festgesänge Montags von 11 bis 1 Uhr in der geräumigen Marktkirche, die übrigen Festlieder aber Nachmittags von 3 bis 6 Uhr im Saale der Erholungsgesellschaft von einer Auswahl der besten Sänger zum Vortrage gebracht.

Der Himmel schenke, rufen wir mit dem Festcomité zu Eisenach, der schönen Feier frohe Herzen und ein freundliches Antlitz!

Beiträge

zur

Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

Anton Schmid,

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortsetzung.)

Das zweite Blatt enthält ein „Epigramma Sophoniae Pamingeri P. de Pliss: Parentis sui, Leonarti Pamingeri, Lucubrationibus“ in 18 Distichen. Die Kehrseite dieses Blattes aber ziert im ersten und zweiten Theile die Wappen der Grafen von Oettingen und der Freiherrn vom Lympurg, und den vierten Theil das kaiserliche Wappen. Den dritten Theil habe ich nicht gesehen.

In Sammlungen fand ich von ihm:

1) Si Deus pro nobis. 5 voc.; und: Confitemini Domino. 4 voc. in dem: Novum et Insigne Opus Musicum etc. Herausgegeben von J. Otto. Norib. 1537. 4°. T. I. Ferner: Discumbentibus illis. 4 voc. im zweiten Theile desselben Werkes.

2) Si Deus pro nobis. 5 voc. in den: Motetti del Fiore. Lib. III°. 5 et 6 voc. Lugd. 1538. 4°.

3) Verba mea auribus. 4 voc. — Domine quid multiplicati sunt. 4 voc. und: In convertendo 4 voc. in dem Tom. I. und III. der: Psalmorum select. 4 et 5 voc. Norimb. 1538 — 1546 in 4°.

4) Si Deus pro nobis. 5 voc. in den Fior de Motetti à 5 voci Venet. 1539. 4°. Lib. II°.)

Die Motte: O profunditatem divitiarum. 16 voc. ist in Partitur vorhanden.

42.

Giov. Bonaventura Viviani.

Der Abbate Giovanni Bonaventura Viviani war aus Verona gebürtig und (nach Gerber) gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts kaiserlicher Kapellmeister zu Innsbruck. Von seinen gedruckten Werken für die Kirche ist nur Folgendes bekannt:

„Intreccio Armonico di Fiori Ecclasiastici. In Augusta, 1676," in 4°.

Doch hat er auch für das Theater und für die Kammer geschrieben. Gerber führt nur die Oper: Astiage an.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt von seinen, nicht häufig vorkommenden Werken folgende im Manuscripte:

1) La Vaghezza del Fato. Opera in tre Atti. La Poesia di Pietro Guadagni. 99 Blätter in groß 4°.

2) Cantata: „Care pene gradite" per Soprano col Basso continuo.

3) Coplas Espanolas, per Soprano con Accomp. di Basso, nämlich:

a. A las ninas de tus ojos.
b. A dar vida nina a las flores.
c. Si callo Anarda mi pena.
d. Yo muero de amor.

4) Dialogo a due Voci: Lilla e Lidio. Per Soprano o Baritono.

5) Cantata a voce sola: „Sù la riua d'un ruscello". Per Soprano.

6) Aria: „Adorate mie bellezze". Per Soprano.

7) Aria; „Perchè mio core". Per Basso.

8) Duetto per Canto ed Alto: „Un tiranno di foco, una furia di gelo".

43.

Lorenzo Penna.

Von diesem ausgezeichneten Carmeliter-Mönche der Congregation zu Mantua führt Fétis, nebst einigen biographischen Nachrichten, die sämmtlichen Ausgaben des von L. Penna verfaßten musikalisch-theoretischen Werkes: „Li primi Albori musicali" auf. So auch die Herrn Becker und Lichtenthal. Die Wiener Hofbibliothek besitzt die letzte Ausgabe, welche folgenden vollständigen Titel hat: „Li primi Albori Musicali

per li Principianti della Musica figurata. Distinti in tre Libri. Dal I° si spuntano li Principj del Canto figurato. Dal II° spicano le Regole del Contrappunto. Dal III° appariscono li fondamenti per suonare l'Organo o Clavicembalo sopra la parte. Quinta Impressione. In Bologno, per Pietro Maria Monti. 1696" in 4°. 199 Seiten mit dem Bildniſſe des Verfaſſers.

Im Jahre 1665 erhielt er die theologiſche Doktorwürde. An praktiſchen Werken hinterließ er folgende:

1) Messa o salmi concertati a 5 voci con 2 Violini ad libitum. Opera I. Milano per il Rolla. 1656.

2) Correnti francesi o 4 instrumenti. Op. 7ª Bologna. 1673. in 4°.

3) Antiphona ac Litaniæ B. V. M. 4 et 5 vocum ad libitum. Op. 3ª Bononiæ, apud Monti. 1669. 4°.

4) Salmi per tutto l'Anno, ed una Messa a falsi Bordoni coll' aggiunta de' Salmi Carmelitani e 4 Antifone della B. V. e Litanie; il tutto a 4 voci col quinto se piace. Bologna, appr. Giac. Monti. 1669. 4°.

5) Il sacro Parnasso delli Salmi festivi per tutto l'Anno a 4 ed 8 voci. Op. 8ª. Ibidim. 1677. 4°.

6) Reggio del Sacro Parnasso. Messe piene e brevi a 4 ed 8 voci se piace. Libro I°. Op. 9ª Ibid. 1677.

7) Galleria del sacro Parnasso. Messe piene e brevi a 4 ed 8 voci con concerti. Lib. II° Op. 10ª Ibid. 1678.

8) Messe a 4 e 5 voci a Capella. Mspt.

9) Direttorio del Canto fermo. Modena per il Cassiani. 1689. 4°.

Die Nummern 4, 5, 6 und 7 ſind im Liceo filarmonico zu Bologna zu finden.

Seiner erwähnen: Biblioteca Carmelitana Aurelianese. T. II. col. 229. — Orlandi, Notizie degli Scrittori Bolognesi, und die Manuſcripte des Pater Martini. — Fantuzzi, Notizie degli Scrittori Bolognesi. T. VI. Seite 343, und endlich Gerber und Fétis.

44.

Gennaro Astarita.

Dieſer dramatiſche Tonſetzer wurde um das Jahr 1749 zu Neapel geboren. Er genoß ſowohl in Italien als Deutſchland eines guten Rufes nicht allein als ſolcher, ſondern auch als ein glücklicher Compoſitor in verſchiedenen Gattungen des Styles, vorzüglich im komiſchen.

Das Conſervatorium, das ihn gebildet hat, iſt nicht bekannt.

Er ſchrieb im Verlauf von 7 Jahren 14 Opern. Fétis führt von ihm eine Zahl von 21 auf, welche man in der Biographie des Musicisns nachleſen kann.

Villarosa nennt in ſeinen bereits citirten Memorie folgende: La Contessa di Bimbimpoli. 1772. Li Visionarii. 1772. — Le Finezze d'Amore. 1773. — Non si fa, ma si prova. 1773. — La Contessina. 1773. — Il Principe ippocondriaco. 1773. — Il Marito che non ha moglie. 1774. — La Critica teatrale. 1775. — Il Mondo della Luna. 1775. — La Dama imaginaria. 1777. — L'Armida. 1777. — L'Isola di Bengali. 1777. — L'Ulisse e Circe. 1783.

Die Wiener Hofbibliothek beſitzt folgende drei Original-Partituren, welche der Tonſetzer zu Preßburg im Jahre 1780 ſchrieb, und welche weder Gerber noch Fétis, noch der Neapolitaner Villarosa kennen.

1) La Didone abbandonata. Opera in 3 Atti. Kl. Querfolio von 271 Blättern.

2) Il Trionfo della Pietà. Trattenimento drammatico in 2 Parti. Kl. Querfolio von 374 Blättern; und

3) L'Isola Disabitata. Trattenimento drammatico in 2 Parti. Daſſelbe Format, von 248 Blättern.

Seine Oper Circe ed Ulisse wurde auf allen Theatern Italiens mit dem größten Beifalle aufgeführt.

Er ſchrieb auch ein Tantum Ergo für eine Stimme mit Inſtrumental-Begleitung, und hinterließ viele andere Compoſitionen, welche aber nie veröffentlicht worden ſind.

Astarita's Manier nähert ſich (nach Fétis) jener des Anfossi, und man kann ſagen, daß ſie dieſelben guten Eigenſchaften und Gebrechen an ſich trägt. Der Zuſchnitt ſeiner Arien und Enſemble-Stücke iſt glücklich gewählt, ſeine Begleitung rein, nicht ſelten zu nackt, und ſein Geſang anmuthig, jedoch nicht immer originell.

(Fortſetzung folgt.)

Druck von Joh. Wirth in Mainz.

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1847. **Nr. 102.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ Kr.** oder **1½ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ Kr.** oder **1 Ngr.**

Bei *G. A. Grau* in Hof ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Fischer, J. M., die Grundbegriffe der Tonkunst in ihrem natürlichen Zusammenhange nebst einer geschichtlichen Entwickelung derselben. gr. 8. brosch 16 Gr. = 1 fl. 12 kr.

Mehrfache Erfahrung, dass es so manchem für Tonkunst entschiedenem Talente dennoch an gründlicher Erfassung der Elemente, an hellem Ueberblicke über den natürlichen Zusammenhang und an einer steten, zum lebendigen Bewusstsein gediehenen Vergegenwärtigung derselben fehle, und die Ueberzeugung, dass ohne diese Vorbedingungen die Tonkunst selbst weder würdig gepfleget und geübet, noch in ihrer Würde anerkannt und geschätzet werden könne, haben diese Darstellung der Grundbegriffe und geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst veranlasst. — Die Fasslichkeit und Anwendbarkeit dieser Darstellung hat sich zunächst an einem musikalischen Vereine bewährt, dessen theoretischer und praktischer Leitung der Verfasser mehrere Jahre seine Musestunden widmete.

Bei *G. W. Körner* in Erfurt erschien in zweiter, verbesserter Auflage:

Bach, Joh. Seb., Der angehende Orgelnist. 46 kleine Choralvorspiele für die Orgel. 1 Thl.

Ritter, G. A., Sonate für Orgel. *D-moll.* 15 Sgr.

La jeune Pianiste,

ouvrage élémentaire et progressif

par **ED. WOLFF.**

6 Bände, in 12 Heften à 1 fl. 12 kr.

Exercices pour la voix

(faisant Suite aux 50 Leçons pour le Medium de la voix)

avec accompagnement de Piano par J. CONCONE.

Pr. 1 fl. 48 kr.

15 Vocalices

pour Soprano ou Mezzo-Soprano

(servent d'Etudes de perfectionnement)

par **J. Concone.**

Pr. 3 fl. 12 kr.

MISSA

pro Soprano, Contralto, Tenor et Basso cum Organo

par ***Claude Casciolini.***

Pr. 2 fl. 24 kr.

MISSA

pro 2 Tenor et Basso *cum Organo*

par **N. A. JANSSEN.**

Pr. 1 fl. 30 kr.

STABAT MATER

pro 2 Tenor et 2 Bassis cum Organo

Par ED. DUVAL.

Pr. 1 fl. 12 kr.

Der König der Ehren.

Worte des 47ten Psalms

für

Chor und Orchester

von

HEINRICH ESSER.

Op. 20.

Partitur 3 fl. 36 kr. Orchesterstimmen 2 fl. 30 kr.

Clavier-Auszug 1 fl. 48 kr. Singstimmen 54 kr.

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1847. **Nr. 103.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ k.** oder **1½ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ k.** oder **1 Ngr.**

W. A. Mozart's Biographie.

In Unterzeichnetem ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen vorräthig

MOZART'S LEBEN,

nebst einer

Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik

und einer

Analyse der Hauptwerke Mozart's

von

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft in St. Petersburg

Für deutsche Leser bearbeitet

von

A. Schraishuon.

Erster Theil, 25 Bogen in Schillerformat. In farbigem Umschlage geheftet 1 fl. 36 kr. oder 1 Rthlr.

Das ganze Werk in 3 Theilen, mit dem Porträt Mozart's, wird im Laufe des Jahres 1847 vollständig erscheinen. Der reiche Inhalt des 2ten und 3ten Theiles ist nachstehender. Zweiter Theil: Kurzer Abriss der Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis auf Mozart. — Mozart's irdische Mission, die Haupteigenthümlichkeiten seiner Individualität und seiner Werke. Seine Bestimmung. — *Idomeneo, re di Creta.* Heroische Oper in 3 Akten. — *Misericordias*

domini. Offertorium. — Mozart als Virtuose und Improvisator. — Die Entführung aus dem Serail. Dritter Theil: Die Haydn gewidmeten Quartetts. — *Le nozze di Figaro*. — *Don Giovanni*.

Die Violinquartette. — Symphonieen. — Pieçen für Gesang mit Clavier-Begleitung. — Die restaurirten Partituren Händel's. — *Così fan tutte*. — Die Zauberflöte. — *La clemenza di Tito*. — Die Ouverture zur Zauberflöte. — Das Requiem. — Schluss. —

Die Musik, die erhabenste Gabe, welche der Mensch von der Gottheit als Geschenk erhalten, ist eine Universalsprache für alle Zeiten und für alle Völker der Erde, und steht desshalb höher als die nur verwandte in engerm Kreise sich bewegende Dichtkunst. Jeder, der Beruf in sich fühlt, und, vermöge seiner Studien in dieser Weltsprache, dazu sich befähigt glaubt, er sei Deutscher, Franzose, Italiener oder Russe, ist zur Kritik und Würdigung der Werke eines Componisten berufen, wo dieser auch geboren sei und gewirkt habe. Dies möge die Verlagshandlung zunächst gegen etwaige zweifelnde Aeusserungen verwahren, daruber, dass sie zu einer Verpflanzung der Biographie eines beruhmten Deutschen die Hand geboten, deren Verfasser ursprünglich ein Ausländer ist. Der Verfasser hätte sein Werk eben so gut in deutscher Sprache herausgeben können, da er derselben mächtig ist, und selbst seine Erziehung in Deutschland empfing. Des geistreichen Oulibicheff's Werk, in Moskau in französischer Sprache erschienen, wird sonach den Verehrern des grossen Mozart mit der Hoffnung übergeben, es werde diese gelungene deutsche Bearbeitung beim deutschen Publikum diejenige günstige Aufnahme finden, welche sie in so hohem Grade verdient, und so die Klagen deutscher Musiker vom Fach und aller übrigen Verehrer Mozart's, von ihren grossten, nie übertroffenen Componisten – dem gerechten Stolze der deutschen Nation — bis daher noch keine ausreichende Lebensbeschreibung zu besitzen, durch obige Erscheinung gewiss zur allgemeinen Zufriedenheit gehoben werden.

Stuttgart, im April 1847.

Ad. Becher's Verlag.

Bei den Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Das wohlgelungene Portrait des

Dr. Löwe,

Musik-Direktor in Stettin.

Preis 25 Sgr., auf chines. Pap. 1 Rthlr.

Ferd. Müller & Comp. in Stettin.

Im Verlag bei H. Holop in Cassel ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

SPOHR'S JUBEL-FEST

im Januar 1847.

S. broschirt. Preis 6 Sgr.

Es dürfte hinreichend sein, die vielen Verehrer Spohr's nur auf das Erscheinen obigen Werkchens aufmerksam zu machen, indem wir nur noch bemerken, dass der Ertrag zur Unterstützung Nothleidender bestimmt ist.

Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz***

erschienen:

Gesang

Missa

pro Soprano, Contralto, Tenor et Basso

cum Organo

componit

C. Casciolini.

Pr. 2, 2 „ 24.

Collectio operum musicorum batavorum

SAECULI XVI.

edidit

Franc. Commer.

Tom. V. Pr. fl. 6

Exercices pour la voix

faisant Suite aux 50 Leçons pour le medium de la voix

par

J. CONCONE.

Pr. fl. 1 „ 48.

15 VOCALICES POUR CONTRALTO

servant d'Etudes de perfectionnement

par

J. Concone.

In einem Bd. fl. 3 „ 12. In zwei Abthl jede fl. 1 „ 48.

Stabat Mater

pro 2 Tenor et 2 Bassis

cum Organo

componit

E. DUVAL.

Pr. fl. 1 „ 12.

Der König der Ehren

Worte des 47ten Psalms

für Chor und Orchester

von

H. ESSER.

Op 20

Partitur fl. 3 „ 36. Clavier-Auszug fl. 1 „ 30.
Orchesterstimmen fl. 4 „ 30. Chorstimmen — „ 54.

MISSA

pro 2 Tenor et Basso

cum Organo

componit

N. A. Janssen.

Pr. fl. 1 „ 30.

DER 63te PSALM

für 4 Frauenstimmen mit Harfe oder Pianoforte-Begleitung

von

Franz Lachner.

Op. 85. Pr. fl. 1 „ 30.

FEB 1 0 1930